BOROS KINGA

KÉNYELMETLEN SZÍNHÁZ

A POLITIKAI TARTALOMTÓL AZ ÉSZLELÉS POLITIKÁJÁIG

DOSAR Nr. /2019

STUDIA ARTIS

UArtPress

Presa Universitară Clujeană

Boros Kinga

Kényelmetlen színház

A politikai tartalomtól az észlelés politikájáig

Editura UArtPress
Târgu-Mureş, str. Köteles Sámuel nr. 6
540057, România
web: uartpress.ro

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu, nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

STUDIA ARTIS
A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának könyvsorozata, 3. szám
ISSN-L: 2734-8210

Támogató a Romániai Magyar Demokrata Szövetség és a Communitas Alapítvány.

ISBN UartPress 978-606-8325-36-1
ISBN Presa Universitară Clujeană 978-606-37-1283-8

Boros Kinga

Kényelmetlen színház

A politikai tartalomtól az észlelés politikájáig

Editura UArtPress / UArtPress Kiadó
Târgu-Mureș / Marosvásárhely

Presa Universitară Clujeană / Kolozsvári Egyetemi Kiadó
Cluj-Napoca / Kolozsvár

2021

TARTALOM

ELŐSZÓ HELYETT

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen 2014-ben védtem meg *Kényelmetlen színház. Politikusság napjaink román és magyar színházában* című doktori dolgozatomat. A könyv megőrzi a dolgozat fókuszát, a politikus színházat, és többnyire a szerkezetét, hét évvel korábban választott példáit, asszociációit is. A fogalom színházelméleti tisztázása és színháztörténeti körüljárása doktoranduszként témavezetőm, Kovács Levente tanácsára történt, akárcsak az államhatalmi cenzúra vizsgálata. Ez utóbbi 2014-ben számomra különösen izgalmas esettanulmánnyá nőtte ki magát, s a mostani publikálás azzal az elégtétellel szolgál, hogy kibővíthettem azóta felkutatott további forrásokkal. A jelenkori előadásokat tárgyaló részek közül azokat tartottam meg a dolgozatból, amelyek színházi emberként meghatároztak: a *Stop the tempo* egyike volt az első dramaturgi munkáimnak, a bukaresti ősbemutató élményének hatására négy évig „házaltam" a darabbal, amíg előadás született belőle a Yorick Stúdióban; a *20/20* próbafolyamatából, a Gianina Cărbunariuval közös munkából tanultam a legtöbbet a színházcsinálásról. A dolgozatnak nem volt része, hiszen fél évvel később készült első saját munkám, a *Terminus – színház a szül(et)ésről*. Mégis itt a helye, mert meggyőződésem, hogy a részvételi színház mint demokráciagyakorlat az egyik legjobb út a kortárs színházban, hogy a felelő(s)ség esztétikája kibontakozzon. Ez a rész vállaltan az utószó után következik mint egyfajta „ráadás", ami talán rontja a pedáns szerkezetet, de értékes tapasztalatot helyez kontextusba.

Az akadémiai pálya sürgető elvárásai közepette és az ugyanakkor leghangolóan elméletellenes szakmai légkörben ezzel a könyvvel fontosnak tartom felmutatni, hogy alkotói tapasztalat és elméleti reflexió magától értetődően kapcsolódik össze a teatrológus szakmai identitásában. Ha engedik, és teret kap rá.

KÉNYELMETLEN SZÍNHÁZ. A VÁLSÁGHELYZETTŐL AZ ÉSZLELÉS POLITIKÁJÁIG[1]

„A politika halott, éljen a moralitás!”
(Mouffe, 1994)

A Krétakör Színház 2004-ben bemutatott, sms-hírekre alapuló *FEKETEország* című előadásának egyik utolsó jelenete az iraki Abu Ghraib börtönökben történt fogolykínzásokat dolgozta fel. Miközben a teatrális keretet mindvégig érzékelő néző tudta, hogy a színpadon látott abúzus „mintha” történik, és az őröket alakító színészek nem okoznak valós fizikai sérülést a foglyokat alakító színészeknek, saját teste mégis irtózással reagált a másik test kínjaira. Amikor az egyik börtönőrt alakító színész valakit a közönségből arra kért, hogy tartsa a videokamerát, amellyel a színpadi szituáció szerint a foglyok megaláztatását filmezték (és felnagyítva, a pucér testekre ráközelítve kivetítették a díszletszoba falára), akkor kettős minőségében szólította meg: mint nézőt és mint társadalmi lényt.

A néző előtt két lehetőség állt. Elfogadja a kamerát, és együttműködik a kínzókkal, vagy az előadott szörnyűségek elleni tiltakozása jeléül visszautasítja azt. Jól nevelt nézőként aláveti magát a rendezésnek, vagy játékrontóként tönkreteszi azt, esetleg szabotálja a helyzetet, például átveszi a kamerát, de nem a színészekre irányítja az objektívet. Vajon eldönthető-e teljes bizonyossággal, hogy egy ilyen szituációban mi az, amit a rendezés tőlünk elvár? Engedelmességet vagy cselekvést? És mi a fontosabb: hogy a minket vendégül látó alkotók elvárásának megfeleljünk, bármi legyen is az, vagy hogy a színházi előadás többi szereplőjét, színészt, nézőtársat ignorálva felrúgjuk a színházi alaphelyzetet, és magunk is cselekvővé váljunk? Ez esetben viszont vajon nem járunk-e úgy, mint az az egyszeri néző, aki meg akarta menteni Desdemonát

1. A fejezet megjelent a Játéktér 2017 tavaszi számában.

az őt fojtogató Othellótól? És ellenkező esetben nem esünk-e a néma cinkosság bűnébe? Mérlegelésre nem volt idő.

Az általam (a wrocławi Dialog Fesztiválon 2005. október 8-án) látott előadáson megszólított néző azonnal elfogadta a kamerát, az előadás zavartalanul folyt tovább. A belül érzett zaklatottság azonban az előadás után is elkísért, pedig nem én voltam, akihez a börtönőrt alakító Nagy Zsolt odalépett. Felháborodást éreztem, amiért a rendezés így kiszolgáltatta nézőit a színházi illemtannak, és ezért rossz előadásnak gondoltam a *FEKETEország*ot. Később rádöbbentem, hogy a néző morális felelősségét felébreszteni anélkül, hogy az előadás a direkt moralizálás unalmába fulladna, talán csak így, a teatrális helyzet sajátosságait kijátszva lehet. A rendezés nem kényszerített ránk egy bizonyos véleményt, még csak nem is sugallta, hogy mi lenne a „jó", az alkotók által helyesnek gondolt döntés. Megváltoztatott anélkül, hogy megmutatta volna, milyenné kell válnom. Olyan helyzetbe hozott, amelyben önmagamat kellett meghatároznom. Identitásválságba sodort.

Schilling Árpád rendezésének fent leírt jelenete őspéldája lett számomra a kényelmetlen színháznak. A korábban és azóta látott előadásoknak rendezőtől és darabtól független közös jellemzője volt, hogy megadták a nézői passzivitás luxusát és az ezzel járó ártatlanság illúzióját. Előfordult, hogy helyet kellett változtatnom előadás közben, talán felvették velem a szemkontaktust a színészek, és természetesen arra is volt példa, hogy sokáig hordoztam magamban az előadás keltette gondolatokat és érzéseket. Abból a 19. században szentesített színházi alaphelyzetből azonban, amelyben nekem, a nézőnek semmi más kötelezettségem nincs, mint csendben szemlélődni, asszisztálni a színészek által előadottakhoz, nem mozdítottak ki. A hitetlenség felfüggesztésére[2] tett hallgatólagos nézői eskü egyre problémásabb abban a korban, amelyben

2. Vö. „...that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith." („...a hitetlenség akaratlagos felfüggesztése a pillanat idejére, ami a költői hitet jellemzi." Saját fordítás.) Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria* (1817), https://web.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html.

észlelésünket a média alakítja. Hiszen a hitetlenségünket függesztjük fel olyankor is, amikor háborús filmet nézünk vagy játékkonzolon lövöldözünk egymásra. Az élmény közvetettsége miatt nem sokban különbözik ettől az, ha valóságosan végbement tragédiákról értesítenek ugyanazok a képernyők. A színház térvesztése a média javára a hitetlenség felfüggesztésével függ össze: a média produktumaiba könnyebb belefeledkeznünk. Az élmény erősebb, ám biztonságosabb is, mert ezeket a képsorokat kedvünk szerint leállíthatjuk, kiszállhatunk belőlük. Így végső soron önmagunkkal veszítjük el a kapcsolatot: nem tudjuk, mit éreznénk, ha például a kamerát kellene fognunk, miközben egy embertársunkat kínozzák. Ebben a kontextusban a színház, amelynek kapuján belépve hagyományosan jó szórakozást kívánunk egymásnak, ma már egyre többször választ olyan teatrális formát, amelyben épp az önfeledtségről, egyszersmind öntudatlanságunkról, önállótlanságunkról kell lemondanunk. Ez a fajta színház kilöki nézőjét az észlelés bizonytalanságába, mely a prédára és az önmaga épségére egyidejűleg figyelő ragadozó éberségéhez hasonlít.

A kortárs magyar és román színházban az elmúlt húsz évben nem egy, hasonló válsághelyzetet teremtő, általam kényelmetlen színháznak nevezett produkció született. Az itt tárgyalt előadások kiválasztásában szubjektív élményeim irányítottak, preferenciáim nem voltak teoretikusan fertőzöttek. Azaz nem egy előzőleg tudatosan felállított kritériumrendszer alapján döntöttem el, hogy mi *tetszik* (e már-már vállalhatatlanul laikus hozzáállást konnotáló szóra alább visszatérünk), hanem előadásélményeim, színházi munkáim és szakirodalmi olvasmányaim apránként mozdították az érdeklődésemet a társadalmilag érzékeny művészeti megnyilvánulások és a politikus színház irányába. Mondhatjuk úgy is, hogy előbb találtam rá a tetszés tárgyára, és csak később a nyelvre, amely beszélni enged róla.

E nyelv a kortárs európai színháztudomány két meghatározó személyisége, Erika Fischer-Lichte és Hans-Thies Lehmann, illetve Jacques Rancière kortárs francia filozófus a

színház, a művészet erkölcsi-politikai szerepvállalási lehetőségeit kifejtő elméleteiből táplálkozik. Az előadások vizsgálatában és a „kényelmetlenség” mibenállásának kifejtésében elsősorban e három szerző szövegeire támaszkodtam – Fischer-Lichte *Az átváltozás mint esztétikai kategória* és *A megszakítás esztétikája* című tanulmányaira, valamint *A performativitás esztétikája* című könyvére, Lehmann *Posztdramatikus színház* és *Das politische Schreiben* című munkáira, valamint Rancière *A felszabadult néző* című könyvére –, amelyeket a továbbiakban röviden át is tekintek, hogy segítsenek feltárni azokat az esztétikai sajátosságokat, amelyekre a kényelmetlen színház metaforikus címkéjét ragasztottam.

A színház politikussága alatt az észlelés politikáját (Hans-Thies Lehmann), a disszenzus hatékonyságát (Jacques Rancière), illetve a megszakítás esztétikáját és a performativitást (Erika Fischer-Lichte) értem. Az alábbiakban e három szerző vonatkozó elméleteit tekintem át és fűzöm össze egy gondolatmenetbe.

Mindenekelőtt járjuk körül a kérdést, mi hozhatja létre a *tetszést* az olyan műalkotás-esemény kapcsán, mint a *FEKETEország* korábban leírt jelenete, amelyet a befogadó szempontjából válsághelyzetként azonosítunk.

Az avantgárd színházról értekezve Jákfalvi Magdolna színházteoretikus „a hagyományból fakadó *voluptas*” (gyönyörködtetés) és „a konvenciótágító *curiositas*” (kíváncsiság) (2006, 21) az utóbbi javára kibillenő egyensúlyjátékában találja meg a választ arra, hogy „miért nézi valaki azt a másikat, aki maga helyett valaki mást játszik? (…) mi adja a nézés örömét?” (uo., 10). Jákfalvi az öröm műfajspecifikus tulajdonságainak ered nyomába, és a néző fizikai korporalitásán át értelmezett befogadói mechanizmus kapcsán azt kérdezi: „Vajon az a jó nézés, ami fáj?” Ugyanezt kell megvizsgálnunk a kényelmetlen színházról beszélve is.

Lépjünk egyet hátra a csak a színházra jellemző örömtől, és keressünk egy általános definíciót erre az érzésre. A Csíkszentmihályi Mihály pszichológus és John J. MacAloon antropológus *flow*-fogalmát kölcsönvevő Victor Turner

kultúrantropológus szerint a tökéletes élményben – használjuk ezt a kifejezést az öröm szinonimájaként – „nem a csapatmunka, hanem az együtt*lét* a fontos” (Turner, 2003, 41–42), a *communitas*. Ez az „Egységes Mi” (utal Martin Buberre Turner, uo., 39) liminális jelenség, vagyis átmeneti a szónak abban az értelmében, hogy ideiglenesen, egy saját külön időben fennálló, és abban az értelmében is, hogy átváltozást hoz.

Az átváltozás „viszont sokak számára sokkal inkább a bizonytalanság tetőpontja” (Turner, 2003, 39), azaz fájdalmas, de legalábbis kényelmetlen – s ezzel máris feloldottuk azt a látszólagos ellentmondást, amely a kényelmetlen színház nézőjének örömére vonatkozott. A saját külön idő a rítus ideje, „amelyben kicsi a különbség (…) múlt, jelen és jövő között” (uo., 49). Másképp fogalmazva: „kitüntetett jelen, amely magával hozza a múltat és előrevetíti a jövőt” – az emberi élet legfontosabb átmeneti állapotát, a szülést, születést definiálja így Geréb Ágnes bába (2011). Turner maga is ezzel kapcsolja össze a *communitas*t mint totális találkozást: „Van-e valami valóságalapja, vagy csupán az emberiség tartós képzelgése, valamiféle kollektív visszavágyódás az anyaméhbe?” (Turner, 2003, 38) A *flow*, az áramlat autentikusságát nem a mindig különböző tartalom adja, hanem maga az élmény az (ön)cél, amelynek érdekében „az ember kulturálisan olyan szituációk teremtésére törekszik, amelyekben az áramlat megindulhat” (uo., 52–53). Turner szerint az áramlat a törzsi társadalmak esetében a rituáléban jött létre, az ipari forradalom óta viszont átkerült a szabadidős műfajokba, például a művészetekbe (uo.). Elmondhatjuk tehát, hogy amikor a színház műfajspecifikus örömlehetőségéről beszélünk, akkor tulajdonképpen az ember „fajspecifikus” örömképességét és -vágyát firtatjuk.

Az áramlat lehetőségét és a bizonytalanság tetőpontját egyaránt magában hordozó válsághelyzetként írható le Marina Abramović performansza, amelyből kiindulva Erika Fischer-Lichte a performativitás esztétikáját levezeti. Az 1975-ös *Lips of Thomas* című önveszélyes akciója során Abramović sebeket ejtett magán, amelyek addig véreztek, amíg a nézők meg nem elégelték nyilvánvaló szenvedéseit, és véget nem

vetettek azoknak – és egyszersmind a művészeti eseménynek is (Fischer-Lichte, 2009, 9–11). A befogadói határhelyzetet ez esetben az hozta létre, hogy a nézőnek döntenie kellett, galérialátogatóként viselkedik, és passzívan szemlélődve kivárja a „műalkotás" előreláthatatlan végkifejletét, vagy enged eredendő altruizmusának, és segít sebesült embertársán. A több évszázados befogadói etikettet kikezdte az alapvető emberiesség.

A performativitás esztétikája egyes kortárs műalkotások eseményszerűségének megragadásához keres új értelmezői horizontot és találó fogalmakat. De talán nem is értelmezésről kellene beszélnünk, hanem érzékelésről, átérzésről és átváltozásról, hiszen a performativitás sajátossága pont abban rejlik, hogy érvényteleníti az előadásra vonatkozó bevett kategóriáinkat: az expresszivitást mint alkotói cselekedetet és a kifejezett tartalomból értelmezés útján történő jelentésképzés befogadói aktusát. „Az előadás nem attól a műtől válik műalkotássá – *esztétikai* tárggyá –, amely alapján létrejön, hanem az esemény révén, amiként lezajlik" (uo., 45). Az esemény természete a kiszámíthatatlanság, az átmenetiség. A hagyományos színháztól eltérően, amelyben a színésznek az előadás idejére mintegy fel kell adnia saját identitását, hogy átmenetileg másikat öltsön magára, a néző pedig a felfüggesztett hitetlenség idejére változatlanként konzerválja önmagát, az eseményként artikulálódó színházi előadásban a néző átmeneti állapotba, krízisbe kerül. A performativitás társalkotóvá teszi a nézőt, akinek többé lehetetlen semlegesnek maradnia: az észlelés biztonságos távolságát felváltja a test (egyszersmind a saját test, a saját érzések) közvetlen érzékelése. „A színház az esztétikai tapasztalat mint érzékszervi, testi tapasztalat paradigmájává változik" (Fischer-Lichte, 2012, 67). Hans-Thies Lehmann szerint az észlelés és a személyes tapasztalat a mediális közvetítésben elszakadt szálainak újrafonása, a megszólítás-válasz viszony újrakötése által a színház nemcsak esztétikai, de etikai-politikai dimenziót is nyer (Lehmann, 2009, 224). „A politika (...) [a színház] számára *a jelhasználat* módjában alapozódik meg. A színház politikája *az észlelés politikája*. (...) amelyet

egyszersmind *a felelő(s)ség esztétikájának*[3] is nevezhetünk" (uo., 223–224). Nemcsak arról van szó, hogy feloldódik az esztétika és a politika közti látszólagos ellentét, hanem arról, hogy a „kizárólag az együttes testi jelenlét által lehetségessé váló szerepváltás [által]" (Fischer-Lichte, 2009, 57) a performativitás esztétikája egymásba játszatja „a művészetet, a társadalom életvilágát és a politikát" (uo., 68).

Mit jelent ebben a kontextusban a politika? „Politikaiak azok a kérdések, amelyeknek közük van a társadalmi hatalomhoz" – tágítja a szó köznapi értelmét Lehmann (2009, 211). Az általa adott definíció egybecseng azon kortárs politológusokéval, akik megkülönböztetik a politikát a politikaitól: a politika sokféle gyakorlatát, annak empirikus területét a politika lényegére koncentráló politikaelmélettől. Utóbbi, a politikai „azzal a móddal foglalkozik, ahogyan a társadalom létrejön" (Mouffe, 2011, 25). A műalkotás politikai jellegét, vagy használjuk inkább Kiss Gabriella színházteoretikus magyarítását, amely összetéveszthetetlenné teszi a lehmanni terminust: a műalkotás politikusságát (Kiss, 2007) nem a politikai élet tematizálása adja, „hanem *előadásmódjának* implicit tartalma" (Lehmann, 2009, 214). A politikai színháznak a 20. század elején Erwin Piscator által bevezetett fogalmától eltérően a politikus színház ahelyett, hogy hangszórójává válna valamely, bármely mégoly nemes politikai eszmének, felfüggeszti, megszakítja a politikai diskurzust (Lehmann, 2002, 17).

Hogyan jön létre ez a megszakítás, és hogyan tehet szert ilyen felforgató hatásra egy esztétikai mű, amely önmagát nem politikai szereplőként azonosítja? Egy olyan mű, amelynek tehát nem célja a politizálás mint a hatalom megszerzéseként és megtartásaként definiálható tevékenység. „Az esztétikai hatékonyság tulajdonképpen a művészeti formák előállítása és egy meghatározott közönségre való meghatározott hatás előállítása közötti minden közvetlen viszony felfüggesztésének

3. A magyar kiadás itt nem tudja értékén visszaadni a német megfogalmazást: *„Ästhetik der Ver-antwortung".*(Lehmann, 1999, 471). Avagy: *„aesthetic of responsibility (or response-ability)"* (Lehmann, 2006, 185) – fordítja angolra Karen Jörs-Munby a kifejezést, amely egyszerre jelenti a felelősség és a válaszkészség: a *felelő(s)ség* esztétikáját.

hatékonyságát jelenti" – állítja Jacques Rancière (2011, 42). A rancière-i disszenzus, „a szabályszerűség megszakítása teszi lehetővé, hogy észrevegyük a szabályt (…) – mint a csoda a természetest, a kegyelem a törvényt, a happening a mindennapokat" (Lehmann, 2002, 17; a *Das politische Schreiben* című könyvet saját fordításomban idézem). Vagy mint az ünnep, amely a mindennapokból egy közös együttlét az időt megszüntető örök jelenébe emeli át minden résztvevőjét, tehetjük hozzá Hans-Georg Gadamer filozófusra hivatkozva, aki Lehmannhoz hasonlóan a színház rituális gyökereiben látja annak mai lehetőségeit is: a vallásos tartalmától eltávolodott kultusz valósága is az alkotás, „a felemelkedés egy átváltozott létezésbe" (1995). A rítusból kinövő korai színház a társadalom köznapi, normális működését garantáló tiltásokkal foglalkozik, pontosabban azok törvénysértő formáival: a halál és a szexualitás tabuival (gyilkolás, incesztus), amelyekben a saját test természetes választóvonalai tépetnek fel (Lehmann, 2002, 93). A mai társadalom kvázi tabuinak megszegése is az erkölcs és a józan ész határait feszegeti, és vált ki ezáltal irracionális félelmet, hiszen amikor a tiltást mégoly ideiglenesen is feloldjuk, fennáll a veszély, hogy a rend esetleg nem áll többé vissza (uo., 95). Így értelmezhető a rizikó esztétikájának lehmanni fogalma: „Mivel a színház megőrzött valamennyit a rítusból, és a színházi pillanat kiemelten társadalmi, általa létrejöhet a tabu érzelmi kifejtése" (uo., 100). A tabudöntés, avagy a disszenzus nem ellenzéki tartalmával kérdőjelezi meg az érzékelhető tények evidenciájaként azonosított hatalmi viszonyokat, hanem azáltal, hogy „több érzékelési rendszer konfliktusát" (Rancière, 2011, 43) idézi elő. Fontos kiemelni tehát, hogy a tabudöntés autentikusságát nem a dialektikussága adja, nem az, hogy valami ellenében történik, hanem az evidenciától való olyan eltérés, amely ugyanazt másképp, átstrukturálva, új elgondolásban mutatja fel. A „valóság iránti szenvedélyt" Alain Badiou kortárs francia filozófus szerint nem a destrukció, hanem a produktív szubsztrakció[4] jellemzi

4. A szubsztrakció elve a római számíráshoz köthető, amely úgy adja meg bizonyos számok értékét, hogy a nagyobb értékű számjel elé állítja a kisebbet, amely a nagyobból kivonandó: 4 = IV, 990 = XM stb.

(Badiou, 2007, 57). Az evidens hatalom nemcsak a jogi vagy fegyveres hatalomra (államhatalomra, meghatározó politikai erőkre) vonatkozhat, de az olyan öntudatlanul működtetett rendre is, mint amilyen például a színház bevett gyakorlata és olvasata. A színészek és nézők egyidejű, egyazon térben megvalósuló jelenlétét, az önmaga sajátos medialitását önreflexíven használó színház a „megszakítás esztétikájában" (Fischer-Lichte, 2012) a befogadás olyan módját provokálja ki, amelynek során „a néző szabadon kalandozó tekintete (...) teremti meg a saját előadását" (uo., 67). A tabudöntés ez esetben a váratlan játékszabály-módosításban jelenik meg, amely újraíratja a nézővel a befogadás kereteit, befogadói önmagát. Az „igazi kockázat nélküli veszély öröme" (Jákfalvi, 2006, 26) helyére az átváltozás rettegett öröme lép. Rettegett, mert a változásban elbúcsúzunk egy korábbi állapotunktól, identitásunktól, és szembenézünk a ránk váró ismeretlentől való irracionális félelemmel: a rítus általános jellemvonásaként értett liminalitás „a betegség, a kétségbeesés, a halál, az öngyilkosság színtere lehet, és az összeomlásé, a normatív, pontosan meghatározott társadalmi kötelékek és kapcsolatok összeroppanásáé, a helyreállítás reménye nélkül" (Turner, 2003, 39). És rettegett azért is, mert az „emancipált társadalom új embere" (Badiou, 2007, 8) arra igyekszik használni a technika vívmányait, hogy végképp kivonja magát a biológiai, társadalmi változásokból, vagyis azon dolgozik, hogy változatlanul őrizze meg önmagát egy mesterségesen végtelenített *wellness* állapotában.

Ilyen értelemben minden olyan színházi előadás, amelyben az észlelés politikája vagy a megszakítás esztétikája által az idő természetes és szent múlását, az átváltozást éljük meg, *rite de passage*, azaz a színház rítusfunkciójának tesz eleget: élni segít. „Közösségként, színész és néző folyamatosan áramló kölcsönhatásában éljük meg a maga közvetlenségében azt, amik vagyunk, és azt, ami történik velünk – és én úgy érzem, ezáltal valóban megtapasztaljuk a színház maradandó ünnepiségét" (Gadamer, 1995). A politikus színház tehát kulturális performansz, amelyet a referenciális funkcióval szemben a performatív dominanciája jellemez.

ERWIN PISCATOR A POLITIKAI SZÍNHÁZ HATÁSTÖRTÉNETÉNEK TÜKRÉBEN[5]

„Political animal, who the fuck are you?”
Krétakör: *A Párt*

1961 augusztusában, miközben a Német Demokratikus Köztársaság a berlini belnémet határon drótakadályokat, majd betonfalat emel, *A politikai színház* című könyvének francia nyelvű kiadását előkészítő és a kezdődő hidegháborút értetlenül szemlélő Erwin Piscator a következő sorokat írja munkája előszavául:[6]

> A művész problémája 1914 óta abban a tényben rejlik, hogy immár nem szabad többé „művésznek” lennie, abban az értelemben, hogy e rang révén, tehetségénél fogva, joga legyen a maga individualizmusát többé-kevésbé a közérdek elé helyezni. A probléma veleje az, hogy minden cselekvés, minden magatartási mód, minden megnyilvánulás erkölcsi követelményt rejt magában éppúgy, mint ugyanezen az alapon maga a tehetség is. A politika erkölcsi követelménnyé vált. (Piscator, 1963, 152)

A hatvannyolc éves rendező ekkor több mint egy évtizede, 1949-ben már visszatért a második világháború és a náci uralom kikényszerítette tizenhat évnyi emigrációból, de nem tud visszailleszkedni a szövetségi Németország színházi életébe. Vidéki színházakban kell munkát vállalnia, míg aztán 1962-ben kinevezik a Freie Volksbühne igazgatójává. Ezekben az években, amikor a munkalehetőségei nem engedik rendezői ambíciói maradéktalan kibontakozását, írásban fogalmazza meg azokat az érveet, amelyek negyven évvel korábban

5. Az alábbi fejezet egy korábbi, rövidebb változata megjelent a *Symbolon* színháztudományi periodika X/17-es számában 2009-ben.
6. Amint a magyar kiadás megjegyzi, a Kiegészítés A politikai színházhoz című előszó végül technikai okokból kimaradt a francia kiadásból. A budapesti Színháztudományi Intézet Korszerű színház című sorozatában megjelent *A politikai színház* című kiadványban viszont helyet kapott (Piscator, 1963, 139).

a politikai színház mellett kötelezték el. A Piscator rendezői munkásságából itt tárgyalt részletek nem kívánják kimerítően bemutatni és elemezni az életművet, inkább az a kíváncsiság emeli ki őket, amellyel a politikai színház mai módozatait igyekszem megérteni a modern kori európai megjelenésén keresztül.

Piscator színháza és a polisz

A fiatal Piscator az első világháború katonájaként vált meggyőződéses pacifistává, és alakult ki benne a nézet, hogy az individualista polgári társadalom túlérett, a kapitalizmus meghaladott rendszer, és ezeket fel kell számolni. Amikor tehát fent idézett soraiban arról beszél, hogy 1914 után a művészet többé nem lehetséges, akkor a vele kortárs Theodor W. Adornóhoz hasonlóan fogalmaz, aki a második világháború után állapítja meg, hogy Auschwitz után nem lehet többé verset írni. Bár Piscator és Adorno tollát egyformán a modernitás világháború(k)ban egyértelműsödő válsága vezeti, a különbség kettejük közt mégis óriási.

Adorno a Frankfurti iskolához tartozott. A Frankfurti Egyetem Társadalomkutatási Intézetének égisze alatt az 1930-as években létrejött csoport gondolkodói – pl. Walter Benjamin, Jürgen Habermas – élesen bírálták a monopolkapitalista társadalmat. Ugyanakkor tagadták a szovjet mintájú szocialista fejlődés alternatíváját, elutasították a tömegkultúrát, és helyette a radikális avantgardizmusban látták a művészet lehetőségét. A filozófus Adorno és a rendező Piscator életútja sok hasonlóságot mutat: mindketten az Amerikai Egyesült Államokba menekülnek a nácizmus elől, majd mindketten visszatelepülnek hazájukba, ahol viszont nem fogadják őket tárt karokkal (az egyetem vezetősége hosszú ideig megakadályozza Adorno profersszori kinevezését). Piscator 1966-ban, Adorno 1969-ben hal meg, mindketten azon intézmények (Piscator a Freie Volksbühne, Adorno a Társadalomkutató Intézet) vezetőiként, amelyeknek a háború előtt is tagjai voltak. Adorno a polgári értékek oldaláról

próbálja megérteni azok pusztulását, és a második világháborús tömeggyilkosságok kapcsán az alkotás ihletettségéhez szükséges eredendő ártatlanság elvesztését tematizálja.

Vele ellentétben Piscator – egy világháborúval korábban – azt a tényezőt üdvözli a háborúban, amely az ipari kapitalizmus által elindított gazdasági, társadalmi, végső soron az ember lelki struktúráját megváltoztató folyamatokat befejezi, egyszersmind megteremti az új embertípust, „amelynek a szocializmus nem feltétele, hanem célja, a bajtársi, a kollektíven emlékező, gondolkodó és cselekvő ember típusát" (Piscator, 1963, 71). Gondolatai nem mentesek az ellentmondástól: Piscator 1927-ben tisztán látja, hogy a világpolitikai helyzet nem stabilizálódott, hanem ellenkezőleg, az 1919-es versailles-i békeszerződés – amint azt állítólag Winston Churchill megjósolta – elvetette a következő háború magvait: „1927. Minden olyan, mint a háború előtt (»éppen a következő háború előtt!« énekelte Walter Mehring a *Hopplá, élünk!* sanzonban)" (uo., 59).

Az ember helyzete, érzelmi kötöttségei és kapcsolatai önmagával, embertársaival, az olyan irracionális hatalmakkal, mint az isten, a végzet stb. minden korban formálják a színházat, egyaránt meghatározzák a drámairodalom témáit, a színészi alakítás technikáját vagy éppen a nézőnek szánt feladatokat. Ezért miután Piscator leírja, hogy a polgári individualizmus „ott fekszik az Ismeretlen Katona márványlapja alatt" (uo., 71), rögtön le is vonja a következtetést, hogy a kor színházának többé már nem az „érdekes hőssel" (uo., 72) kell foglalkoznia, hanem az emberrel mint társadalmi tényezővel, politikai lénnyel. A Proletár Színház rendezője a politika definiálásában tehát önkéntelenül is az európai kultúra antik görög gyökereihez nyúl vissza. Színházi hitvallása kulcsszavát annak etimológiájából eredezteti: „ez a valóság politikai (a πολις – mindenkit illető – alapértelmében vett) valóság" (uo., 36), és indirekt módon az arisztotelészi zoón politikonra hivatkozik. A *Politiká*ban Arisztotelész úgy tárgyalja az embert, mint olyan lényt, aki társulásra hajlamos: „Először is azok kényszerülnek társulni, akik egymás nélkül

nem tudnak meglenni” (Arisztotelész, *Politika*, Első könyv). E társulás célja az egyén és a közösség érdekeinek egyensúlyba hozása: „minden városállamban egy bizonyos fajta közösséget ismerhetünk fel, s minden közösség nyilván valami közjó megvalósítására alakult” (uo.). Egy harmadik hivatkozási pont az antikvitásra – amellyel alább a piscatori ideális színházépület és a nézőnek szánt szerep vizsgálatában részletesebben foglalkozom majd – a színház szerepe a társadalomban. Az i. e. 5. század athéni színháza ugyanis a városállam fenntartásához szervesen hozzájáruló, annak minden polgárát érintő jelenség volt, melynek keretei közt a polisz életének aktuális kérdései kaptak nyilvánosságot, hozzá a mítoszok modelljei szolgáltattak megoldási lehetőségeket. „A korszakra jellemző radikális politikai és társadalmi változások egész sor alapvető kérdéssel szembesítették az athéni polgárokat (...) A tragédia hozzásegítette az embereket, hogy több felől szemléljék a dolgokat, mérlegelni tudják az alternatívákat, és így racionális módon jussanak el a szükséges politikai döntésekig” (Simhandl, 1998, 16). Hasonló funkciót kell ellátnia az 1930-as években is a színháznak Piscator szerint, és ennek okát ő is ugyanabban találja meg, mint az athéni színház politikusságában a színháztörténet-író: a társadalmi valóság elkerülhetetlen tematizálódásában. A színre vitt téma és a néző az iránti kíváncsisága tehát kardinális fontosságú Piscator színházában, amely „a nézői befogadás szemiotikai-hermeneutikai dimenziójának dominanciájára épít” (Kiss, 2007).

„A politikainak ez a túlhangsúlyozása” (Piscator, 1963, 73) Piscator számára az erkölcsi, közéleti felelősségvállalás formája olyan körülmények közt, amelyben a diszharmonikus társadalmi viszonyok „minden életmegnyilvánulást politikai megnyilvánulássá változtat[nak]” (uo., 74). A színházat a kor tükreként fogni fel számára passzivitást jelent: a valóságot nem ábrázolni, hanem megváltoztatni akarja (uo.). Mint látjuk, 1927-ben Piscator még hárítja a túlpolitizálás vádját. Pályája vége felé, 1961-ben viszont már ő maga is inkább az ideológiai elkötelezettséget domborítja ki, és ezzel megkülönbözteti a színház erkölcsi-politikai dimenzióját a politikai

mozgósítástól: „Ezt a színházat hajdan »politikai színháznak« nevezték; ma szívesen nevezném »ideológiai színháznak«" (Piscator, 1963, 153).

A marxizmus Piscator színházideáljában

Piscator elvárása az, hogy a színház világszemléletet fejezzen ki, elemzés tárgyává tegye az aktuális sorshatalmat, amelyet véleménye szerint a gazdaság, a politika és a társadalmi diszkrepanciák jelentenek. Kétévadnyi erkölcsi-politikai és anyagi siker után 1929-ben az adóhivatal csődöt hirdet, és bezáratja a Piscator Színpadot, melyet egy évvel később a névadó sikertelenül próbál feltámasztani. A gazdasági világválság kitörésének évében további programját felvezetendő a gazdasági és politikai helyzetet is vázolja, és a „legális diktatúra" és a „jobboldali veszély" növekedésére, a munkanélküliségre, az általános fegyverkezésre, ugyanakkor a rendkívüli szellemi fejlődésre hívja fel a figyelmet (uo., 115–116).

A Weimari Köztársaság közvetlenül Hitler és a Nemzetiszocialista Német Munkáspárt (NSDAP) hatalomra kerülése előtt az arany húszas évek[7] ellentmondásos optimizmusát éli. A versailles-i szerződést követő politikai térvesztés után Walther Rathenau külügyminiszter megkezdi az ország visszakapcsolását a nemzetközi politikába és gazdaságba, ám még ugyanabban az évben, 1922-ben politikai gyilkosság áldozata lesz. Törvényileg szabályozzák a munkavállalási kötelezettséget, a húszas évek közepén az országnak mégis ötmillió munkanélkülije van. Szavazati, majd válási jogot kapnak a nők. 1925-ben jelenik meg Kafka *A per* című regénye, de ekkor lát napvilágot a *Mein Kampf* is. Felfedezik az inzulint, a tetanuszoltást, Nobel-díjat kap Einstein relativitáselmélete. A hevenyészett felsorolás kellőképpen megvilágítja a kort, amelyben – Bertolt Brecht későbbi megfogalmazása szerint – „a tudomány már annyira meg tudja változtatni a természetet, hogy a világ majdhogynem lakhatónak tűnik", de amelyben

7. A *Goldene Zwanziger*hez (1924–1929) hasonlóan az Egyesült Államok történetében is *The Roaring Twenties* névvel illetik az időszakot.

egyszersmind „szembe kell nézni azzal a ténnyel, hogy planétánk, alighogy lakható lett, totálisan megsemmisíthetővé is vált” (Brecht, 1962, 2).

Piscator mint a művész felelősségét valló színházcsináló számára a világ megváltoztathatósága olyan erkölcsi imperatívuszként fogalmazódik meg, mely egybecseng a marxizmussal – ideológia, melyre azonban *A politikai színház* szövegeiben sohasem hivatkozik módszeresen, sőt magát a terminust is alig használja, inkább a szocializmus eszményét és a proletariátus megerősítését nevezi meg mint célokat. A társadalmi meghatározottság elvét sem vezeti vissza Karl Marxra, aki szerint: „Nem az emberek tudata az, ami létüket, hanem megfordítva, társadalmi létük az, ami tudatukat meghatározza” (Marx, 1963, 366–367).

Az egyértelmű, hivatkozásos állásfoglalás valamely politikai szervezet mellett hiányzik Piscator írásaiból – éppen ezért folyamatosan azzal vádolják, hogy színházát politikai hátszéllel működteti. 1927-ben a *Figaro házassága* bemutatója után magyarázkodásra szorul emiatt, és megpróbálja tisztázni: újságírói célozgatások ellenére a Piscator Színpad nem a Szovjetunió közreműködésével és nem a Németországi Kommunista Párt (KPD) vállalkozásaként jött létre. Az éltető politikai akarat olyannyira hiányzik, hogy Piscator színházfenntartási próbálkozásai rendre megbuknak abból a gazdasági ellentmondásból kifolyólag, hogy az a társadalmi réteg, amelynek előadásait szánja, az alacsony jegyárakat is alig tudja megfizetni, illetve munkanélküliként olyan – Piscator által önként felajánlott – kedvezményre jogosult, amely nem képes számottevő bevételt hozni a színháznak.

A Piscator Színpad, anélkül, hogy pártpolitikailag elkötelezte volna magát, világszemléletileg és politikailag a KPD-hez állt legközelebb. És ha a KPD, az egész következő évadban, mégis a nézők legkisebb százalékát adta, ennek oka éppen a munkásság radikális rétegeinek gazdasági gyengesége volt. (Piscator, 1963, 61)

Pártszubvenció azért sem állhat színháza mögött, mert Piscator annak a Spartacus Szövetségnek a tagjaként válik

kommunistává, amelynek alapítói, Rosa Luxemburg és Karl Liebknecht következetesen szembementek a – többek közt az első világháborúba való belépést szorgalmazó – szociáldemokrata párttal, amely a két világháború közti időszakban, a NSDAP térnyeréséig a Weimari Köztársaság vezető pártja. A Spartacus Szövetség az 1919. év első napjaiban alakult át KPD-vá, a szociáldemokrata hatalom azonban még az év januárjában bírósági ítélet nélkül brutálisan kivégeztette vezető személyiségeit. Érthető tehát, ha Piscator arra a következtetésre jut: „Vagy szocializmus – vagy elpusztít a barbárság!" (Uo., 16)

Szinte paradox az a helyzet, hogy a színházát proletárnak nevező, előadásaiban az agitprop eszközeit (pl. röpcédulát, táblákra írt jelmondatokat) következetesen használó rendező egyébként milyen öntudatlansággal mozog a pártideológiák világában. Az 1929-ben újraindított Piscator Színpad egyetlen produkciója Walter Mehring *A berlini kalmár* című darabjából készült (Piscator, 1963, 125–131), és azt példázta, hogy a kapitalizmus haszonélvezőjét, Kaftant, a zsidó kereskedőt hogyan teszi tönkre az infláció, vagyis éppen az a rendszer, melyet ő maga helyeselt. Az előadás Berlint jelképező háromszintes díszlete a társadalom tagoltságát volt hivatott jelezni, a legalsó szint volt a tragikus, a proletariátusé, a középső a tragikomikus, a középosztályé, amelyet Kaftan is képvisel, a legfelső a groteszk, a katonaságé és a leggazdagabbaké. Piscator a kereskedő személyén át a kapitalizmust vette célba, azonban sajnálatosan a zsidóságot találta el, és kiszolgáltatta magát mindegyik politikai oldal vádaskodásának. A liberális sajtó antiszemita uszítással vádolta, a nacionalista lapok – miközben hozzátették, hogy a nemzeti szocialistáknak is ilyen erős propagandára képes színházra volna szüksége – „németségét" megtagadó zsidóbérencnek nevezték. A berlini előadásról a kolozsvári *Korunk* hasábjain tudósító Dienes László a darabválasztásban látja Piscator legnagyobb rendezői tévedését, a „tendenc-darab" ugyanis „kristálytiszta szabad csak legyen; ha nem az, az ellenpártnak fog használni" (Dienes, 1929). A recenzens egyszerre dicséri és kárhoztatja a rendezőt, amiért mesterien használja a színpadtechnikát (a szerző

szerint fulmináns technikával operáló díszletet és a színpadi jelenetekbe szervesen beépülő filmvetítést Moholy-Nagy László jegyzi). Az elmarasztalás mögött a politikai színháznak az ideológiai közvetítés szerepét szánó felfogás áll, amelyet Dienes a tartalmat megölő „túlrendezéssel" állít szembe: „Piscator mellélőtt céljának a rendezés túlságos kihangsúlyozása által: politikai színház helyett, amít adni akart a feltörő új rendnek, a proletáriátusnak, lényegében nem ért el mást, mint »*épater le bourgeois*«" (uo.).

Az eset relevanciája Piscator politikai hovatartozását illetően az, hogy megmutatja, a rendező nem pártideológiai következetességgel koncipiálta előadásai mondanivalóját, és azt feltételezte, hogy a társadalmi témákat a nagyobb összefüggésekből kiragadva lehet tárgyalni (és ezzel valóban hibát követett el, következetlenséget, hiszen előadásai rendszerint a nagyobb társadalmi összefüggések tudatosítását és megváltoztatását szorgalmazták). A színház mint kommunikációs helyzet természetéről is beszél ez az eset, arról, hogy a színpadon mégoly egyértelműen megfogalmazott állítások is „átesnek" a nézői értelmezésen, amely folyamatban a jelentések nem ellenőrizhetően, az alkotói elvárás egyenes folytatásaként születnek meg.

A jelenkori színház felől nézve a zsidóság színpadi tematizálására adott nézői reakciók az érdekesek. Caryl Churchill 2009 januárjában a Royal Court Theatre-ben színre vitt darabja hasonló fogadtatásban részesült. A *Seven Jewish Children* (Hét zsidó gyermek) című darab a 20. századi zsidóság történetét öleli fel a közvetlenül a holokauszt előtti időszaktól a megírás pillanatának gázai jelenéig. A hét jelenet mindegyikében karakterekre le nem osztott zsidó felnőttek (tulajdonképpen hangok) tanácskoznak arról, hogy mit kellene és mit nem kellene elmondani a gyereknek. A szöveg feszültségét a történelmi igazságok párhuzamosan érvényes sokfélesége adja, s hogy ennek megfelelően a bűnt elkövető retorikája és az áldozaté egyformán megjelenik. A darabot elutasító kritika ugyanonnan támadja Churchillt, mint nyolcvan évvel korábban Piscatort támadták: antiszemitizmusnak

olvassa az Izrael-kritikát (Piscator esetében kapitalizmus-kritikát) (Jacobson, 2009). A Churchill-ügy kapcsán a maximális politikai korrektségre törekvő brit közbeszéd leszögezi: valamely nemzetet bírálni egy művészi alkotásban csakis az adott nemzethez tartozó művésznek megengedett. A Royal Court Theatre-ben tartott ősbemutató elébement a kitételnek azzal, hogy a szereposztás mind a hét színésze zsidó származású – amivel a színház tulajdonképpen megerősítette az elvárás jogosságát (Nathan, 2009).

Piscator helyzetértékelése:

> nacionalista zsidó körök már egyetlen zsidó felléptét a színpadon elutasítják, mint ami ellenük irányul. (...) De azzal nem érthetek egyet, hogy – egy elfojtott gyűlöletre való tekintettel – bizonyos dolgokról ne beszéljenek egy olyan színházban, amelynek alapvető beállítottsága, hogy kimondjon minden igazságot. (Piscator, 1969, 128)

Piscator a rendezői színház hajnalán

Színházi képzését Piscator a Münchner Hoftheaternél szerezte az 1910-es években, majd az első világháborúban a frontszínház tagja volt. Szakmai szocializációja az udvari színházak utolsó éveire és a realista színjátszás kiteljesedésének időszakára esik.

A 19. század végi Németországban[8] a színházi élet virágzott. Az udvari társulatok mellett rengeteg színház jött létre mint polgári vállalkozás, számuk különösen 1869 után ugrott meg egy határozat folytán, amely bárkinek megengedte a színházalapítást, akinek anyagi lehetőségei voltak rá. A századfordulón így csupán Berlinben több mint ötven színház működött. A túlkínálat, a nézők megtartásáért folyó konkurenciaharc okán természetessé vált az üzletszerű működés, amelyet a lehető legkevesebb művészi energia befektetéséből

8. Az ország neve a különböző hatalomcserék miatt fél évszázad alatt többször változott, volt Német Szövetség, Északnémet Szövetség, Német Császárság. Ez utóbbi megnevezés 1918-ig maradt érvényben.

létrehozott minél több bemutató jellemez. A produkciógyártás folyamatában az előkészítésre kevés figyelmet fordítottak. Bár a század első felében a düsseldorfi színháznál dramaturgként dolgozó drámaíró, Christian Dietrich Grabbe Németországban elsőként bevezette az olvasó-, rendelkező és színpadi próbák rendszerét, az uralkodó gyakorlat továbbra is az maradt, hogy a darab szövegét előre ismerő (általában ezzel az elvárással kiválasztott) színészek a bemutatót megelőzően mindössze lejárópróbát tartottak, és a teljes szöveg egyben első alkalommal csak a bemutatón hangzott el. Ezért léphetett elő az előadás szervezőelvévé a vezető színész, akinek a produkciót uraló individuális színészi bravúrok jogát biztosította egyfelől a reputációja, másfelől a darabban rá jutó, gyakran szándékosan felduzzasztott szövegmennyiség. A sztárrendszer működése egybehangzott a színházcsinálás módjával és a repertoárral is, amelyen többnyire romantikus vagy a romantikus kánonnak megfelelően elővezetett, kiemelkedő egyéniségű hőst felléptető drámák szerepeltek.

Ezt a gyakorlatot a teljes német nyelvterületen megváltoztatni nem tudta, ám a változás folyamatát elindította II. György meiningeni herceg udvari színháza. A 20. századi realista színjátszás atyjának tekintett herceg volt az első, mai értelemben elgondolt rendező, amennyiben célirányos, következetes alkotófolyamatot iktatott be, és az előadás tervét előre kigondolva, azt vasfegyelemmel kivitelezve új játékstílust teremtett. Hasonlóan (a meiningeniek vendégjátékai által is inspirált) Antoine-hoz és Sztanyiszlavszkijhoz, II. György úgy gondolta, a konvenciómentes színházat valósítja meg, mert színészeiről lefaragta a korábbi deklamáló modort, elvetette az egyezményes gesztusokon alapuló mozgást, a közönség által megszokott sallangokat. A fegyelmezett, rendezett mozdulatokat természetességként értette. Előadásai díszletét szintén a valóságosságra törekvés tette muzeális jellegűvé, ezáltal a negyedik falat megerősítő markáns formakánon született. A meiningeniek historizáló realizmusa a kor pozitivista történelemszemléletéből származó azon premisszán alapult, hogy a színdarabokat a bennük foglalt történelmi korok

archeológiai pontosságú rekonstruálása által lehet a néző számára valószerűvé tenni. II György olyannyira benne élt korának szellemében, hogy nem volt lehetősége észrevenni: amit a természetesség visszaállításának gondol, az lényegében saját rendezői koncepciója. Bár színházfelfogása egészen távol áll Piscatorétól, érdemes megjegyezni a művészi érdeklődés e korai elmozdulását a – megismerhetőnek, leírhatónak gondolt – valóság ábrázolásának irányába, igaz, egyelőre a polgári illúziószínház keretein belül, amelyet negyedszázaddal később Piscator mind társadalmilag, mind esztétikailag érvénytelennek és felszámolandónak nyilvánított.

A meiningeni színház 1890-ben, európai turnéja végeztével gyakorlatilag megszűnt, így érthető, hogy Piscator nem a realizmus német példáját, hanem a hozzá időben és ezért hatásában közelebbi francia rendező, André Antoine naturalista színházát említi mint olyan előzményt, amelynek továbbgondolását kívánja létrehozni (Piscator, 1963, 6). Antoine párizsi külvárosi színháza, az 1887-ben alakult Théâtre Libre mint szokatlan színházi struktúra és kulturális szándék volt példamutató a kor német színháza számára. Ennek működését követve jött létre Otto Brahm kritikus vezetésével a Freie Bühne, amely néhány év után a Freie Volksbühne részévé vált. A „Művészetet a népnek!" jelszóval működő szervezet nyolcvanezer tagjával jól mutatta az alacsony képzettségű és rossz körülmények közt élő rétegek kulturális felvevőképességét, ezzel megerősítve azokat, akik szorgalmazták a proletariátus színházra szoktatását.

Első éveiben a francia „szabad színház" egy-egy estére bérelt külvárosi termekben tartotta előadásait, így olyan nézőkhöz is eljutott, akik a nagypolgári szórakozás helyeiről, a bevételért folytatott küzdelemben főként konvencionális sikerdarabokat játszó kereskedelmi színházakból kiszorultak. Mindazonáltal nem kárpótlást vagy szociális segélyt, hanem esztétikai alternatívát kínált: szalontársalgás helyett társadalomképet nagytotálban, melodráma helyett tárgyilagosságot, nézőandalítás helyett az objektív megfigyelés lehetőségét. A repertoáron szerepeltek ugyan verses drámák

is, a színháztörténetbe Antoine mégis úgy írta be magát, mint az ismeretlen színművek rendezője, mert ezek a darabok tették lehetővé a korban megszokottól eltérő játékstílust, ami túl volt az akkori elváráshorizonton, tehát formabontónak számított. Azon kevés darab, ami az általa felvállalt „elutasítottak szalonjából" bekerült az európai színházak időtlen repertoárjába (Ibsen: *Kísértetek* és *A vadkacsa*, Strindberg: *Julie kisasszony*, Hauptmann: *Takácsok*), cselekménymenetével, dialógusszerkezetével és szereplői jellemformálásával is megkülönböztette magát az akkori drámairodalom fősodrát jelentő jól megcsinált színdaraboktól. E drámai szövegek egyedi történeteken keresztül egy bizonyos társadalmi kategória szociális problémáit jelenítették meg, és olyan rétegeket (pl. szolga) emeltek be a drámai hősök körébe, amelyek korábban csak komikus lágéban jelenhettek meg a színpadon. Annak ellenére, hogy szándéka és hite szerint Antoine a szerző színházát valósította meg, és önmaga alkotói tevékenységét a produkció létrejöttében olyannyira lényegtelennek tartotta, hogy nem szignálta rendezőként az előadásait, az európai színjátszás neki köszönheti a színpadi realizmus azon irányzatát, amely a társadalmi valóságot tematizálja. Bár megpróbálta a színpadi illúziót tökéletessé, a színpadi keretet láthatatlanná tenni, azzal, hogy irányítása alatt a színház a társadalmi nyilvánosság fórumává válik, Antoine színházában tulajdonképpen már elkezdődik a negyedik fal megbontása. A színpad világa és a néző közti viszony vállalt közvetlensége pedig elengedhetetlen feltétele a politikai színháznak.

Piscator mindenekelőtt a tematikus, világszemléleti elmozdulást emeli ki a naturalizmusból mint olyan előzményt, amely már túlmutat önmagán.

> A naturalizmus állapotokat rögzít. Helyreállítja az irodalom és a társadalmi állapot közötti kongruenciát. Kétségtelen, hogy a naturalizmus nem forradalmi, nem „marxista" a mai értelemben. Mint nagy úttörője, Ibsen, soha nem jutott túl a kérdésfeltevésen. A választ a kétségbeesés kitörései helyettesítik. (...) Még ha a naturalizmus képviselői maguk távol is akarták tartani

> magukat minden politikai állásfoglalástól, ez nem érinti a naturalizmust a maga egészében, nem érinti a naturalizmus funkcióját. A naturalizmus egy történelmi pillanat idejére politikai szószékké változtatta a színházat. (Piscator, 1963, 8–9)

A rendezői munkásságában az előadás megszervezésére koncentráló, önmaga interpretáló szerepét az alkotófolyamatban még láthatatlannak elgondoló II. György és Antoine mellett Piscator számára az előképet az első világháború vége felé megjelenő expresszionista próbálkozások jelentik, amelyek határozott koncepció megfogalmazására törekednek. A hivatkozott szerzők (pl. Reinhard Goering, Fritz Unruh, Ernst Toler; Piscator, 1963, 11) és darabok mára kikoptak a színházi köztudatból – ami egyfelől lehetetlenné teszi a rekonstrukciót, másfelől megadja azt a szabadságot, hogy csak azzal az aspektusukkal foglalkozzunk, amelyet Piscator fontosnak tart kiemelni: a háború által elindított világszemléleti átalakulás folyamataival.

Ezt a fajta, kifejezőeszközeiben nagyon szerteágazó, inkább korszellemnek, mintsem stílusirányzatnak nevezhető háborús expresszionizmust fogalmazza meg a kor esztétája, Turóczi-Trostler József.

> Nem a látható valóságot reprodukálja, mint a naturalista, hanem láthatatlan világokat valósít meg, nem céltalan, szép kísérteteket kerget, hanem csak a tiszta erkölcsi tartalom érdekli. Megváltja az elátkozott egyént, típussá, egyetemes emberré, emberiséggé tágítja. Az egyénnel együtt megváltja a mechanizált jelent, a meghamisított »hisztorizált« múltat s szelleme erején utópisztikus jövendőket épít a semmiből. Pillanatról-pillanatra új szenzációk, új felfedezések korbácsolják a képzeletét. Nem ismer többé kerülőutat, marasztaló tagadó elemzést, erkölcsi közömbösséget, szeme előtt egyetlen egész: az osztatlan világ látomása. (Turóczi-Trostler, 1935)

A maga költőiségében kissé diffúz leírás hasznos, amikor a piscatori színház közvetlen szellemi előzményeit

keressük, mert egy hasonlóan nyílt, a társadalmi valóságból táplálkozó és arra visszahatni akaró felelős művészet igényét mondja ki.

A szervezeti (Volksbühne) és szellemi (naturalizmus, expresszionizmus) hatások mellett Piscator színházeszményét, akárcsak a rendezői színház jelenségének egészét döntően befolyásolja a színháztechnika ugrásszerű fejlődése a századfordulón: a színházi villanyvilágítás bevezetése, a forgószínpad felfedezése. Berlinben egy évvel a Proletár Színház megnyitása előtt került átépítésre a Zirkus Schumann, amely Großes Schauspielhaus (Nagy Színház) néven a Max Reinhardt által megálmodott „ötezrek színházának” adott helyet. Reinhardt, aki korábban három évig igazgatta a Volksbühnét, új színházába is továbbvitte a tömegszínház ideálját, és néhány évadon keresztül (mígnem bebizonyosodott, hogy nem tudják estéről estére megtölteni a nézőteret, és áttértek a színházról a revüelőadások játszására) megkísérelt olyan színházat csinálni, amely a színpadi hatás erejével nyeri meg és tartja fogva a nézőket. Ennek érdekében Reinhardt megtartotta a cirkuszi arénaformát és a nézőtér azt félkörben ölelő elrendezését, és három kisebb előszínpadot, valamint forgószínpaddal, süllyesztőkkel, emelőkkel ellátott nagyszínpadot építtetett hozzá. A termet fölül kupola zárta, amelyet több mint ezer lámpa beépítésével tettek a csillagos éghez hasonlatossá. Amikor tehát Piscator felkérésére Walter Gropius 1927-ben elkészíti az ideális színházépület tervét, a követendő architektúra már készen áll. Piscator azonban elégedetlen a reinhardti szép illúziószínházzal, mert konvencionálisnak és öncélúnak tartja:

> a Großes Schauspielhaus[t] Reinhardt korábban a polgári klasszikus dráma terjesztése céljából épített[e]. Bizonyára ő is érezte, hogy közelebb kell jutni a tömegekhez – de másik partról, idegen fegyverekkel érkezett hozzájuk. (...) [Az előadásoknak] nem volt más eredményük, csak a formabőség. (Piscator, 1963, 35)

Piscator és a rendező identitása

A polgári illúziószínházat és vele együtt az azt fenntartó társadalmi berendezkedést megváltoztatni akaró Piscator számára a rendezés stílusjegyei, formai eszközei egyértelműen másodrendűnek, puszta eszköznek számítanak az üzenet átadásában. Habár itt éppen az egyértelműség hiánya adja a feladatot, ugyanis a polgári színház fogalmát Piscator éppúgy definiálatlanul hagyja, mint a marxizmust – mindkettőt magától értetődő utalásként használja. *A politikai színház* nem törekszik módszeres elméleti okfejtésre, eszmerendszer kidolgozására – sem mint önmaga számára állított normatívára, sem utólagos, szintetizáló leírására a gyakorlatban kikísérletezetteknek. Sokkal inkább credót fogalmaz meg, hol vallomásosan – a visszaemlékező fejezetekben –, hol publicisztikusan, polemikusan – az előadásaira érkezett visszhangokra adott magyarázó válaszként –, így munkásságának koordinátái írásaiból indirekt módon következtethetők ki.

Piscator a rendezői színház történetének abban a momentumában dolgozik, amikor már nyilvánvaló, hogy a rendezés nem merül ki az előadás megszervezésében, a produkció létrejöttének technikai lebonyolításában, hanem alkotást feltételez, az alkotáson hagyott kézjegy láthatóságát. Még nem következett be azonban az a rögzülés, amelynek folytán a rendezés mint egy koncepció színpadi megvalósítása értődik, és a rendező szerepe az előadás létrehozásában a róla való beszédben végső soron éppolyan banális mechanizmussá (az elméleti elgondolás gyakorlatba ültetésévé) egyszerűsödik. Érthető tehát, ha Piscator számára nem opció, hogy elméleti örökséget hagyjon maga után, hiszen ehhez az kellene, hogy rendezéseiről nem mint egy törekvés részleges megvalósulásairól, hanem mint általánosan alkalmazandó szisztémáról gondolkodjon. Csakhogy éppen ez az, amit a színházcsinálásban elvet: a stabilitást, a kiszámíthatóságot, a polgári berendezkedéssel és az illúziószínházzal járó kényelmet, amely – az előadás bármilyen drámai eseményt, rend-bontást mutasson is be – kezdettől fogva garantálja a visszazökkenést,

ha mással nem, hát az előadás végén a függönnyel, amelynek összezárulása biztonságosan visszarekeszti a színpadi világot. Piscator számára az egyetlen biztos pont, amelyhez az előadás összes elemét alkalmazni kell, a szándékolt mondanivaló. „Mert mi lebegett és lebeg előttem egész munkám során? Nem egy világfelfogás puszta propagálása klisé-formák és plakát-tételek segítségével, hanem annak bizonyítása, hogy ez a világfelfogás és mindaz, ami belőle kiindul, egyedüli érvényű a mi korunk számára" (Piscator, 1963, 33). „Még ha a tény, hogy valaki valamilyen ideológiát vall, »primitívnek« látszik is, ez a hitvallás akkor is jelentősebb, mint bemutatni isten tudja, miféle bonyolult és érthetetlen művészi produkciót" (uo., 153).

Világfelfogás, ideológia szemben a közhelyszerű tételekkel és formákkal, illetve az érthetetlennel. A polgári színház szórakoztató arzenálján túl, úgy tűnik, Piscator számára a legnagyobb ellenséget az önmagukba zárkózó formák jelentik. Nem tisztázza ugyan a rendezés hangsúlyait, de a felállított ellenpontokból az a kettősség rajzolódik ki, amelyet a 20. század második felében dolgozó rendező-drámaíró Einar Schleef a formakánon és a koncepció dichotómiájában határoz meg. Az ötven év kötelező, ezért egyhangú agitáció-realizmusától megcsömörlött rendező 1997-ben a formakánon mellett teszi le voksát, és a klasszikus balett, a kínai opera vagy az indiai táncszínház rögzített mozdulatelemeinek összességéhez hasonlítja a rendszert, amelyet a rendezőnek ki kell dolgoznia önmaga számára, hogy annak segítségével összefogja az előadás széttartó elemeit. A koncepciót mint szervezőelvet Schleef devalválódott fogalomnak tartja, amely a 20. századi német színjátszásban tartalmát vesztette, mert más-más értelmezés társult hozzá, amőbafogalommá nyúlt szét. Míg az NDK-ban az előírt (politikai) látásmódot jelentette, amelyet a művésznek kötelezően fel kellett vállalnia, vagy a cenzúrát kijátszva titkon megkerülni, visszájára fordítani, addig az NSZK-ban lényegében a rendezőnek a szerzőtől való függetlenségét értették rajta, az egyedi rendezés jogát, „a műhöz társított gondolatok gyűjteményé[t]" (Schleef, 2000, 263).

A koncepció ilyenszerű kettős elgondolása jellemző Piscatorra is, természetesen azzal a különbséggel, hogy a politikai látásmód nála nem kényszer, hanem tudatos propaganda. A korabeli elváráshorizontot jól jellemzi, hogy a Proletár Színház röplap formájában terjesztett programja a társadalmi elkötelezettséget gyorsan és kategorikusan leszögezi, a drámai mű egyéni interpretációjához való jogot viszont hosszan fejtegeti, mondhatni bizonygatja. „Adott esetben változtatásokat is lehet foganatosítani a színdarabon (konzervatív személyi kultusz, ha az író ettől megsértődik) húzásokkal, bizonyos helyek megerősítésével, esetleg az egész mű egyértelműségét fokozó elő- vagy utójáték hozzáfűzésével" (Piscator, 1963, 18).

„Talán egész rendezői módszerem csupán a drámaírás hiányosságából fakadt" (uo., 69). Piscator 1924-ben az országgyűlési választások alkalmából rendezett agitációs előadáshoz ír saját szöveget. A *Vörös Zsivaj Revü* a kor divatos, színháznak aligha nevezhető zenés-szórakoztató műfaját tölti fel aktuálpolitikai tartalommal. Piscator erről kapja színháztörténeti gúnynevét: „a vörös revük rendezője" (Kékesi Kun, 2007, 174). Második proletárrevüje, a *Csak azért is!* Karl Liebknechtnek a Spartacus-felkelés leverése után írott cikkére utal: a „Trotz alledem!" 1919. január 15-én jelent meg a Luxemburg által alapított *Rote Fahne* (Vörös zászló) című napilapban (Liebknecht, 1919). A történelmi események – pl. az orosz forradalom és a Spartacus-felkelés[9] – politikai dokumentumaiból felépített cselekmény és szöveg dramaturgiailag összetettebb előadást eredményezett. Ebben az előadásban Piscator munkamódszerének és rendezői kézjegyének legtöbb eleme találkozik. A technikai jellegűeken (film és forgószínpad használata) kívül a legfontosabb, hogy az előadás nem az előadandó szövegből indul ki, hanem író, színpadmester, zeneszerző és rendező párhuzamosan dolgoznak. Piscator ezzel előfutárává válik mind a dokumentarista színháznak, mind a ma működő olyan drámaíró-iskoláknak,

9. A Luxemburg-Liebknecht páros által vezetett kommunista szövetség 1919. január 5-én felkelést szervez, hogy keresztülvigye a szocialista köztársaság megalapításának ügyét.

amelyek színpadi műhelymunkával segítik a szerzőt a köznapi eseményből, újsághírből kidolgozni szövegét.

Piscator és Brecht – a meg nem valósult rendező-szerző páros

Piscator elképzeléseinek nem feleltek meg a rendelkezésére álló színdarabok, és 1927-ben, amikor az ún. társadalomtudományos dramaturgia igényét megfogalmazta, úgy látta, egyhamar nem is számíthat ilyen művekre. Bertolt Brecht, aki a húszas évek közepén megfordul színházában mint dramaturg, csak egy évvel később írja meg a *Koldusoperá*t, majd bő egy évtizeddel később, a háború idején azokat a drámáit, amelyekben Piscator viszontláthatná a számára is fontos témákat (háború, kapitalizmus, társadalmi igazságosság stb.): a *Kurázsi mama gyermekei*t, *A szecsuáni jólelke*t és *A kaukázusi krétakör*t.

Brecht és Piscator elkerüli egymást az emigrációban: egy időben élnek az Egyesült Államokban, de Brecht Hollywood irányába tájékozódik, Piscatort a színiiskola foglalja le, próbálkozásuk, hogy újra együtt dolgozzanak a *Švejk* színpadi adaptációján, elmarad (Brecht, 1983, 182). A háború után hazatérve ismét lehetőségük lenne a közös munkára az 1949-ben megalapított, az NDK által kitüntetetten finanszírozott Berliner Ensemble-ban. A színház, amelyet a szocialista főváros gyakorlatilag Brechtnek ajándékoz, mintegy dicsekvésképpen a világ felé, rendkívül nagyvonalúan bánhat pénzzel és idővel. Brecht egyik célkitűzése az, hogy egy nyitott alkotócsoport létrehozása érdekében összegyűjtse a háború előtti Berlin művészcsapatát, korábbi elv- és munkatársait. A megkeresés Piscatorra is vonatkozik, és nem tudni, miért marad félbe, hacsak nem annak a szándékos elszigetelődésnek köszönhetően, ami a korszak legtöbb rendezőszemélyiségének magatartását jellemzi. A Brecht munkásságának utolsó éveit kutató Meldolesi-Olivi szerzőpáros szerint a kommunista színház elve összekötötte őket, a színházi élményt azonban más-más természetűnek képzelték el. Brecht 1953-ban

rendezte meg saját darabját, és „Piscator libabőrös lett, amikor megnézte *A kaukázusi krétakör*t. Úgy beszélt róla, ahogy egy fényűző játékszerről szokás" (Meldolesi–Olivi, 2003, 100). A szakmai féltékenységtől sem mentes viszony Piscatorban úgy cseng le, mint az elszalasztott együttműködés lehetősége egy olyan emberrel, akivel közös színházkoncepciót vallanak.

> Barátom, Bertolt Brecht olyan színházi koncepcióig jutott, amely rendkívül hasonlít a magaméhoz – amint azt egy 1947-ből származó, hozzám írt levelében maga is megjegyzi. „A rend kedvéért hadd mondjam meg neked, hogy mindazok közül, akik az elmúlt húsz év során színházzal foglalkoztak, senki hozzám olyan közel nem állt, mint te." Én így feleltem neki: „A magam részéről azt hiszem, hogy nálad inkább még egyetlen író sem közelítette meg azt a felfogást, amely bennem a színházról él." (...) Mennyi fájdalmasan beváltatlan lehetőség! (Piscator, 1963, 142–143)

Színházi kollektíva

Piscator tehát adaptációkba fog, azaz elkezdi feldolgozandó alapanyagként kezelni a klasszikus drámairodalom darabjait, szakítva azzal a színháztörténeti előzménnyel, amelyben a szöveg a feltárásra váró egyetlen lehetséges értelmezést, zárt rendszert jelentett. 1924-ben Friedrich Schiller *Haramiák* című darabját alkalmazza saját korára, azt a szöveget, amely – Jacques Rancière szerint – mintaszerű színpadi demonstrációja a színházat erkölcsi intézménynek álmodó felvilágosodás kori felfogásnak, mert „szembeállítja egymással az álszent Moor Ferencet és testvérét, Károlyt, aki egészen a bűnig hajszolja a világ képmutatása ellen lázadó, fennkölt őszinteséget. (...) A *Haramiák* meséje a töréspontig vitte a színházi hatékonyság erkölcsi alakzatát" (Rancière, 2011, 39). Piscator éppen a hatékonysága miatt választja Schillert, saját korának – meglátása szerint – szétzilált polgári közönségét és „osztályának töretlen ösztönével választ[ó] és elutasít[ó]" (Piscator, 1969, 49) közönségét tartva szem előtt rendez a *Haramiák*ból „kommunista filmdrámát" (uo., 46).

Az átértelmezett *Haramiák* bemutatója után megfogalmazza a klasszikusok felelevenítésének érveit. Premisszája ezúttal is a színház korhoz kötöttsége szemben más művészeti ágakkal, a képzőművészeti alkotások múzeumi állandóságával, a líra érzelmi jellegének időtlenségével. A színházi alkotó a kor szolgája, nem a szövegé, az adaptáció ilyenformán nem önkény, hanem kényszer, világszemléleti belső késztetés. Részben, mert nincs házi szerzője, részben a társadalmi együttlétezésről és a színházról vallott nézeteinek megfelelően a Piscator Színpad első évében dramaturgkollektívával dolgozik. A mai intézményi működésben a művészeti tanácsnak és az irodalmi titkárságnak megfelelő csapat a működési javaslat szerint önkéntesen szerveződik „rátermettség és kölcsönös megegyezés alapján" (uo., 80), felelősségük a színház profiljának megőrzése. A közösségi munka elképzelése a gördülékeny működést és a kreativitás fenntartását célozza, egy olyan konstellációt, amelyben „a vezető rendezőre tehát elsősorban az a feladat vár, hogy apparátusát helyesen szervezze meg, munkatársait a megfelelő helyre rakja" (uo., 79).

A rendező feladatát az egybefogással és összehangolással nevezve meg, úgy tűnik, mintha Piscator visszatérne a színpadmester, a háttérember szerepéhez, holott ez a munkaközösségi berendezkedés a diktatórikus intézményvezetés elleni garanciát jelenti, és a kollektíva minden tagjától elvár bizonyos önkorlátozást a koherencia érdekében, feltételezi „az egész apparátus átitatásá[t] világszemléletünk elveivel" (uo.).

Színész és szerep

Mindezek fényében hogyan látja Piscator a rendezés olyan alapfunkcióit, mint a színészvezetés, a jelentés egyértelművé tétele vagy a térbe helyezés? (Pavis, 2006, 352) Ahogy több fenti kérdésre, úgy erre sem kapunk egyértelmű választ *A politikai színház*ban, csak felvetéseket, amelyek azonban meghökkentően radikálisak. Talán ezzel is magyarázható, hogy bár Piscator társadalmi elkötelezettségű munkássága korábban kezdődik, mint Brechté, és bár az epikus színház

elképzelését Brecht tőle veszi át, mégsem ő, hanem Brecht vonul be a kánonba, aki a negyvenes évekbeli drámaírói és színházvezetői tevékenysége mellett arra is nagy hangsúlyt fektet, hogy saját, a követők által hivatkozható elméletét kidolgozza. Az illúziószínházzal szembeni törekvésében Piscator egyformán utasítja el a lélektani alapú színészetet és a teatrális színjátszást, mert mindkettőt életidegennek, öncélúnak találja, előbbit a jómódú polgárság luxusának tartott érzelmessége, utóbbit a társadalmi funkciót nélkülöző formalizmusa miatt. A színház által megfogalmazott világfelfogásban a színésznek éppolyan alkotóelemnek, funkciónak kell lennie, mint a díszletnek vagy a szövegnek. „El a túlzásoktól, a csak külsőségesen körvonalazott jellemektől, de egyszersmind el a túl differenciált és a legutolsó lelki hajszálerecskét is lefestő jellemzéstől” (Piscator, 1969, 43). „Ellentétben az artista-táncos színésszel, ellentétben az orosz színházban (...) még mindig ápolt commedia dell’artéval, mi a gondolat felépítéséből indulunk ki” (uo., 45).

1924–27 között a Volksbühnén azon kísérletezik, hogy színészeivel (akiket amúgy jól képzett társulatnak, emberileg, művészileg és politikailag is termékeny közösségnek tart) megtalálja a „színésziességet” meghaladó, átgondolt természetességet. Piscator jelzőkben fogalmaz: hamisítatlan, kemény, egyértelmű, nyílt, szentimentalizmustól mentes (uo., 42–43). Ezek a kulcsszavak az elmúlt évtizedben az ún. újrealista színjátszásról való beszédben térnek vissza: „hideg és tárgyilagos” – írják a berlini Schaubühne am Lehniner Platz jelenlegi főrendezője, Thomas Ostermeier 2008-as athéni *Hamlet*-rendezéséről (Brug, 2008; saját fordítás). Nemcsak a kritikai recepció, hanem a társadalmi elkötelezettségű rendezői szándékok is egybecsengenek:

> Ha nem volna olyan elcsépelt frázis, azt mondanám, hogy szociális érzékenység nélkül öncélú minden művészi próbálkozás. Én bizonyos felelősséget érzek azok iránt, akikkel foglalkozom. Mint akinek kötelessége megadni a szót, a teret nekik. Ha nevén nevezzük a dolgokat, az már némiképpen helyes utat jelöl a

> változásokhoz. Máskülönben mi értelme volna színházat csinálni? (Ostermeier, 2001)

Közel egy évszázadnyi eltéréssel a két német rendező ugyanazt veti el: Brecht az erősödő totalitárius rendszer érzékenységét a giccsre, mely (ti. a fasiszta szentimentalizmus) „nem empatikus, az érzelmeket csak felmutatja, fókuszálja az agresseur vezérrel való azonosulás érdekében" (Jean-Yves Pidoux-t idézi Jákfalvi, 2006, 215.); Ostermeier a – hasonlóan totális uralomra törekvő – konzumkultúra leegyszerűsített, idealizált, valóságpótló ábrázolásmódját és világképét.

Piscator a színészi alakítás mechanizmusát nem írja le, de felvillantja a színész és az alak közti távolság vagy közelség problematikáját, amely minden korban a színházesztétika alapkérdése. Max Pallenbergre osztva a *Švejk* címszerepét lényegében azt fogalmazza meg, hogy ideális esetben a színész egyénisége, habitusa, fizikuma és a darabbeli alak közt átfedésnek kell lennie.

> Egy szerep kiosztásánál csak az a szempont játszhat közre, teljesen betölti-e a szerepet az alakot megtestesítő ember. (...) Nem Pallenberg miatt játszottuk a Švejket, nem az ő számára teremtettünk szerepet, hanem a szerep és a színdarab értelme követelte meg Pallenberget. (Piscator, 1969, 110)

De a szerepformálás mechanizmusának átalakulása helyett figyeljünk a színészkoncepciók pluralitására: a 20. század második évtizedének végén még nem szűnt meg a sztárrendszer, és a színészoktatást egy évszázadra meghatározó, a hiteles alakítást az azonosulásban látó sztanyiszlavszkiji módszer még csak tendenciáiban létezik, akárcsak Brecht tézisei az elidegenítésről. Piscator ekkoriban egy lényegesen más színész-szerep viszonyban gondolkodik. A Proletár Színház éveiben felveti annak lehetőségét, hogy a „polgári színészanyag" (uo., 22) helyett önkéntes civilekkel dolgozzon, mert az előadások propaganda célját a forradalmi mozgalom ügyében közösséggé szerveződő csapat jobban szolgálja. A cél a keresetlen színpadi jelenlét és a témával (nem pedig a szereppel) való azonosulás. Piscatornak ezt az elképzelését

egy kortárs rendezőcsoport, a svájci Rimini Protokoll viszi tökélyre az ún. szakértői színházban. A Haug–Wetzel–Kaegi trió egy 2005-ös előadása, a *Wallenstein – Eine dokumentarische Inszenierung* például Schiller darabját színházilag laikusnak nevezhető személyekkel játszatja el, mégis rendkívüli ontológiai képletet hoz létre: a szereplők társadalmi értelemben éppen, hogy nem civilek, nem is laikusok, hanem katonák, politikusok, a maguk szakterületének specialistái. Előadói minőségükben tökéletlenek, színpadi jelenlétük nem fesztelen, ezért minduntalan tudatosítják a nézőben a helyzet teatrális kereteit, a valós történelmi eseményeket feldolgozó schilleri fikciót viszont saját életük valóságával duplázzák le, így a néző sem távolodik el önmagától a székbe süppedve, hanem éppen megerősödik a két világ korrelációja (Brandl-Risi, 2008).

Néző és tér a totális színházban

Lévén, hogy az előadást a kortárs társadalmi valóság továbbgondolásának szánja, az elvárt értelmezésben Piscator bízvást támaszkodhat a közönség magával hozott tudására. A színházcsinálás kollektív és művészeten túlívelő feladatához hasonlóan a nézői befogadást sem tartja magánügynek vagy pusztán esztétikai természetű befogadói aktusnak. A közönségtől ugyanúgy elvárja a színházi viselkedési normák levetkőzését, mint a játszóktól azt, hogy megszabaduljanak a színészi modoroktól. A 19–20. század fordulójának színházi állapotait vázolva megállapítja:

> az egyszerű ember mint hívő, a színházban a „múzsák templomát" látja, ahova csak ferencjóskában és megfelelő, emelkedett lelkiállapotban szabad belépni. Még ő maga is szentségtörésnek tartotta volna, ha a piros bársonnyal és aranystukkóval díszes termekben a mindennapok „csúnya" harcairól hall. (Piscator, 1969, 5–6)

A 19–20. század fordulóján megszaporodó német színházak új épületeket követeltek, amelyeket szabványtervek alapján képzeltek el olyan építészeti cégek, mint például a

bécsi Fellner és Helmer. Az a színjátszás impozáns, tekintélyt parancsoló házat igényelt magának, mely kifelé is mutatja fontosságát, a nézőtéren építészetileg leképezi a kinti társadalmi modellt, a színpadnyílás díszes kialakításával pedig megelőlegezi a csodát, amelybe a néző betekintést nyerhet. Piscator ennek az architektúrának egyetlen elemével sem ért egyet: ez az épület elriasztja a belépőt megfizetni nem tudó proletárt, a nézőtér földszintre, emeletre, páholyokra és kakasülőre tagolásával megváltoztathatatlanként tünteti fel az osztálykülönbségeket, az aranyozott, stukkós színpadnyílással teljesen elzárja a színpadi világot a néző valóságától. Tisztában van azzal, hogy az elváráshorizont megváltoztatásának már a színház küszöbén el kell kezdődnie, és ehhez alapvetően más épületre van szüksége.

A Proletár Színházat minél szélesebb célközönséghez próbálja elvinni – a gyűlésezésre és összejövetelekre használt termek azonban teljesen alkalmatlanok a színházi előadásra. Néhány évvel később a Piscator Színpad kezdetben kielégítőnek ígérkező büdzséjében bízva megszületik az új épület gondolata, amelyben a rendező kiváló társra talál az 1919-ben Weimarban alapított építészeti stílus-iskola, a Bauhaus vezetőjében, Walter Gropiusban. Az egyszerűségre és célszerűségre törekvő Gropius az épület megtervezésekor térbeli viszonyokban gondolkodik, nem díszítő elemekben és síkvetületű színpadképben. A terv a köraréna, az amfiteátrum és a mélyített színpad formáit ötvözi, és olyan technikai berendezést feltételez, amely által a három téralakzat egyetlen előadáson belül képes cserélődni, kombinálódni. Átalakíthatósága ellenére ez a tér is részben kötött szerkezetű, de a nagy befogadóképességű, tagolatlan nézőtér és a vele körfolyosóval, proszcéniummal, kiemelkedő színpadkorongokkal kommunikáló játéktér közösséget és mellérendelő társadalmi viszonyrendszert konnotál.

A színházépület mint urbanisztikai elem, a terem mint nézőtér-játéktér viszony mellett Piscator az új színpadtechnikai eszközök beépítésével ér el olyan újításokat, amelyek a kukucskálószínpad valóságutánzó megoldásai helyett a

színpadi világhoz való közvetlenebb viszonyulást és metaforikus megfogalmazásokat kínálnak a nézőnek. Például a *Csak azért is* forgókorongra épített színpada mögött az a megfontolás áll, hogy minden oldalról megnézhető, önállóságában saját világot alkot, amely nem titkolja el működését, mint ahogy a dobozszínpad teszi. A szinte minden előadásában használt vetítések szerepe árnyalt: a dokumentumjellegű felvételek bejátszása tényközlés, de a színpadi cselekmény és a vetítés montázsa révén betölthet drámai, azaz a cselekményt előmozdító funkciót is. A film alkalmazásában legtovább a *Raszputyin* című előadásában jut, amelyben az antik kóruséhoz hasonló kommentáló, ellenpontozó szerepet kap az „optikai szóvá" vált kép (Piscator, 1963, 95). Peter Weiss *A vizsgálat* című darabjának színrevitelében – az előadásban díszlettervezőként dolgozó Hans-Ulrich Schmückle beszámolója szerint (1986, 7–8) – kezdetben Piscator szintén vetítést akart alkalmazni, de a munkafolyamat előhaladtával úgy dönt, hogy az auschwitzi haláltáborok borzalmát a valószerűségre törekvő ábrázolásmód nem képes visszaadni, ezért olyan hangkulisszát rendel (Luigi Nono zeneszerzőtől), amely hatásában teremti meg az áldozatok szenvedését. Schmückle a Weiss-előadás példáját annak szemléltetésére emeli ki, hogy Piscator kerülte a dekoratív, nem funkcionális díszletet, és a térhasználatban a színpad adottságainak megtörésére törekedett. Az építészetileg megváltoztathatatlan dobozforma hatásával folytatott küzdelmében és a megfelelő szöveganyag hiányát kompenzálva invenciózus szcenikai megoldásokra jut. A *Švejk* színpadi adaptációja esetében az anyag epikusságának, határtalan cseppfolyósságának megfelelő színpadképet a futószalagban találja meg, amely egyszersmind a gyakran változó helyszínek kérdését is megoldja, és szemlélteti a címszereplő passzivitását a vele megtörténő eseményekben.

A berlini kalmár fentebb idézett krónikájából tudjuk, hogy a térkonvenció megszegése az „üzenet" érdekében időnként ellentétes hatást váltott ki a nézőből:

A technika azért még így is túl sok, dacára annak, hogy a téma nagyon sokat elbír. Végül mégis elvonja az embert

> a tartalomtól s azt az érzést kelti, hogy itt valaki – nagyon ügyesen, nagyon sok eredetiséggel – de mégis játszik. Mégis csak játszik, amikor pedig nem játszani, hanem cselekedni, politikát csinálni akar. A technika romantikája határozottan árt a tartalom agitatórikus valószerűségének, mert rá is ejt egy kis romantikus árnyékot. Ami pedig nem volna szabad. (Dienes, 1929)

Dienes a teatralitás túlsúlyba kerülését nehezményezi, amely lépten-nyomon gátat szab ösztönös vágyának, hogy belefeledkezzen a „mondanivalóba”, a jelentésbe. Kritikájában a politikai színháznak az a felfogása artikulálódik, amely egyértelmű, koherens és közvetlenül átadható politikai szemléletet és az ennek szolgálatába szegődő „átlátszó” medialitást vár el a színházcsinálótól.

Forradalmi lelkesedése ellenére Piscator tudja, hogy egymaga nem elegendő a színjátszás reformjához. Többször leírja, hogy a színház újjáformálása nem kizárólag a színházcsinálók felelőssége, hanem olyan folyamat, amely csak a társadalmi átalakulással korrelációban mehet végbe, ha a kettő, kölcsönösen serkenti egymást. 1929-ben viszont már keserűen konstatálja, hogy színházának hatása szélesebb körű, de kevésbé kívánatos irányú, mint azt szerette volna.

> A világszemléletből – kizárólag ebből kiindulva nőhetett fel a politikai színház –, a társadalom átalakítására irányuló, félreérthetetlen politikai akaratból a konjunktúra ügye lett. (...) A „Zeittheater”-ből, az aktuális drámairodalomból, a politikai színházból üzlet lett. Természetesen éles határvonalat kell húznom az effajta színház és önmagam között, nehogy egész munkám alapjában hamis megvilágításba kerüljön. (...) Nem azonos, hogy a társadalom valamely bűnének elmondását egy mesterségbelileg nagy színészre bízzuk és ezzel nagy színészi teljesítmény születik, vagy hogy egy nagy színészi teljesítményt azért vetünk latba, hogy ezzel megszüntessünk egy társadalmi bűnt. Minden esetben a színház törekvésének az iránya lesz a döntő. (Piscator, 1963, 117)

AZ ELIDEGENÍTÉSTŐL A MEGSZAKÍTÁSIG – BERTOLT BRECHT POLITIKUS ESZTÉTIKÁJA

Brecht képletesen szólva ugyanarról a bázisról, azaz ugyanabban az időben, térben, kulturális és politikai kontextusban állva, ugyanazokkal a rendezői aspirációkkal és hellyel-közzel azonos politikai szimpátiától indíttatva látja egészen másképp a korabeli színház esztétikai lehetőségeit és társadalmi felelősségét, mint *A politikai színház* szerzője. Piscator-kritikája azért relevánsabb a mából nézve a korabeli szaksajtó bírálatánál, mert maga is hasonló kérdésekre keresi a választ, mint az előtte járó, ez a szubjektivitás mégsem homályosítja el a tekintetét. Az alábbiakban azt igyekszem megvizsgálni, hogy elődje „hibáiból" is tanulva a teoretikus Brecht milyen irányelveket, javaslatokat fogalmaz meg kora színházának „helyes" módozataira, illetve hogy ezek a gondolatok miféle olvasathoz juthatnak a mai színházi gyakorlatban és színházelméletben.

1933-ban, Hitler hatalomra jutásával kezdődő emigrációja első éveiben Brecht továbbdolgozik a korábbi írásaiban új színháznak, epikus színháznak, dialektikus drámai művészetnek nevezett elméletén. „A kísérleti színházról", „A színészi mesterségről", a „Zene és színpadépítés az epikus színházban" címek alatt csoportosított fejtegetések, illetve „A sárgarézvásárból" című, a platóni párbeszédek formájába szerkesztett okfejtés a gyakorló – még ha rendezőként gyakorlási lehetőségeitől épp meg is fosztott, ám drámaíróként aktív – színházi ember eszmefuttatásai. Ezekben Brecht szigorú terminológia lefektetése helyett rugalmasan bánik a megnevezésekkel annak érdekében, hogy minél érzékibb leírását adja magának a színházi jelenségnek, amely számára a színházcsinálás egyedüli érvényes módja. A felmerülő újabb kifejezések – szórakoztató és tanító színház ellentétpárja, elidegenítő effektus, V-effektus, induktív eljárás, nem-arisztotelészi dráma stb.[10] – érzékenyen mutatják a folyamatos továbbgondolást, csiszolást, azt az önnön állításait is próbára

10. A felsorolt kifejezéseket a *Színházi tanulmányok* 1969-es magyar kiadásából idézem, a szóban forgó fejezetek fordítói: Imre Katalin, Vajda György Mihály és Walkó György.

tevő és alkalmasint korrigáló módszert, amellyel Brecht nem egy univerzális, mondhatni boileau-i, azaz minden rendezőre kötelezően érvényes normatív esztétika kidolgozásán fáradozik, sokkal inkább hangosan gondolkodik saját színházeszményéről. Az esszéisztikus írás lehetővé teszi számára, hogy „teóriáját három évtizeden keresztül folyamatos (át)alakulásban tart[sa]" (Kékesi Kun, 2007, 168), rendezői és drámaírói praxisával egyenlő értékű, azokkal mellérendelő viszonyban levő manifesztációs módként, nem pedig a priori kialakított elméletként kezelje, amelyhez írói és színpadi munkái puszta demonstrációul szegődhetnének.

Az emigráns és a hazatérő Brecht

Az emigráció éveiben született elméleti írásainak egyik figyelemreméltó tényezője, hogy Brecht politikai nézeteit vizsgálva azokra folyamatosan vissza kell vetítenünk személyének a politikai erők mezőjén elfoglalt pozícióját, pontosabban azoknak való kiszolgáltatottságát. A fasizmus évei alatt bizonytalan volt, hogy Brecht hazatérhet-e Németországba. Hogy mennyire kötődött a kultúrához, amelyből kényszerűen távozott, talán jól szemlélteti az a tény, hogy mindenféle személyes antipátia ellenére Los Angelesben kitartóan összejárt az ún. frankfurti iskola oda menekült kritikai gondolkodóival, Theodor Adornóval, Max Horkheimerrel, Friedrich Pollockkal, akiket nyíltan megvetett, amiért „szerinte semmiféle emberi kötelezettséget nem vállalnak, az elitista kultúrát képviselik, s úgy tesznek, mintha soha el nem hagyták volna Németországot" (Lyon, 1991, 6) – nyilván éppen ez utóbbi okból nem tudott mégsem elszakadni tőlük. A csoport tagjaival hiába értettek egyet olyan alapgondolatokban, mint a kapitalista társadalom kritikája vagy a társadalom forradalmi változásaira való szükségszerű felkészülés, a gyakorlati politikában radikálisan különböző álláspontokon voltak. A csoport a marxizmus meghaladására törekedett, Brecht a sztálini kommunizmust támogatta; Brecht a munkásosztállyal vállalt szolidaritást, a csoport – az ő szemében – az arrogáns elitista

kultúrát képviselte, cserébe őt pedig vulgármarxistának tartották. Mindennapi életük is különbözött, mert míg Adornoék az emigrációban is tekintélyes szubvenciónak örvendtek, addig Brecht szerény anyagi körülmények közt élt Amerikában. Ugyanakkor irántuk való megvetését alkotóként kamatoztatta: a frankfurti társadalomkutató intézet tagjairól készült mintázni a Tui-regény főhőseit, az igény szerint eszméket termelő és árusító értelmiségiek figuráit. A háborús évek politikai mozgásai kiszámíthatatlanok voltak, és a marxista nézeteket valló Brecht sohasem tudhatta, írásai milyen következményekkel járnak további sorsára nézve. Hans-Thies Lehmann szerint ez a bizonytalanság és remény meghatározó jelleggel bírt mindarra, amit amerikai tartózkodása idején publikált, és ebből a taktikai megfontolások sem hiányoztak:

> Ne felejtsük el: egész élete során, de különösen 1933 után Brecht minden írására rányomta a bélyegét egyfajta taktikai és politikai megfontoltság. Tézisei javarészt ellenállásként, tiltakozásként, illetve támogatások és szövetségek reményében jöttek létre. Az USA-ban töltött száműzetése alatt (...) Brecht nem tudhatta, hogy valaha visszatérhet-e még Németországba. Abból, amit Amerikában írt, semmi sem maradt érintetlen a helyzetének és érvényesülési lehetőségeinek mérlegelésétől. A szovjet megszállás és az NDK idején is a taktikai szükségszerűség marad írásainak egyik kelesztője. (Lehmann, 2002, 224)

Marxizmusa nem illeszkedett tökéletesen a későbbi pártideológiába sem, az önmaga stabilizálására törekvő keleti blokk és a szocialista művészet számára túl agitatív volt, a nyugati recepció viszont az eszméivel nem tudott mit kezdeni. Brecht 1913–1956 közti leveleinek 1990-ben megjelent angol kiadását olvasva a színházkritikus Michael Billington egyenesen talpnyalásnak, behízelgő erőszakosságnak nevezi azt, ahogyan Brecht 1949-ben kiügyeskedte magának a Berliner Ensemble-t a frissen hatalomra került Ulbricht-rezsimtől,[11]

11. Walter Ulbricht a háború után megalakuló Német Demokratikus Köztársaság első államfője volt, az ő utasítására kezdték el 1961-ben a berlini fal építését. 1968-ban támogatta a prágai tavasz leverését.

továbbá egy 1953-as esettel példázza politikai szolgalelkűségét: a proletariátus mellett különben elkötelezett Brecht nem támogatta a berlini munkások 1953-as kormányellenes felkelését. A tartózkodás azonban a levelek tanúsága szerint nem a munkáskövetelések jogosságának megtagadását jelentette, hanem elhatárolódást azoktól a „náci korszakból itt maradt, vadállatiasan durva figurák[tól]" (idézi Billington, 1991, 4), akik a tüntetők soraiban megjelentek. Brecht az államhatalom iránti szimpátiájának kifejezésével egyenlő fontosságúnak tartotta e szimpátia legitimálását a „szocialista építés" fontosságára hivatkozva, és felháborodott azon, hogy az Ulbrichtnak címzett nyílt leveléből ezt az okfejtést kihagyta az újság, csupán azt a passzust közölte le, amely lojalitását tanúsítja (Hayman, 1991, 7). Egy róla szóló monográfia szerzője, Ronald Hayman szerint nem eldönthető, hogy Brecht lépéseit ekkor mi irányította, a nyíltan kimondott vágy, hogy a pártvezetéstől megkapja a Theater am Schiffbauerdammot, vagy a félelem a Szovjetunióval együttműködő NDK egyre inkább a nácikéra hasonlító eljárásaitól (uo.).

„A darabjaimnak való egyetlen néző"

A kommunizmussal fiatalon, húszas éveinek közepén megismerkedő fiatal értelmiségi Brecht mondhatni teljesen érthető módon vonzódott a polgári társadalom kíméletlen kritikáját hirdető és a közösségi társadalmat propagáló ideológia iránt, amely a század második évtizedében még igen reményteljesen csengett, és egyelőre nem mutatta ki azon ellentmondásait, amelyek a totalitáriussá hatalmasodó kommunista államvezetésekben testet öltöttek, s amelyeket pedig Lukács György már 1919-ben megfogalmazott *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* című esszéjében. Hogy ti. hamis az a metafizikai feltételezés, miszerint „a rosszból jó származhatik, hogy lehetséges, mint Razumihin mondja a *Bűn és bűnhődés*ben: az igazsághoz keresztülhazudni magunkat" (Lukács, 2002). Brecht későbbi, koccanásoktól és önmegtagadástól nem mentes lavírozása a politika ütközői között – amire a korábban idézett 1953-as

eset jó példa – tipikus, és mintaszerűen illeszkedik abba az etikai botlássorozatba, amelyet az eszmehűség és a párthűség összeegyeztethetetlensége okozott számos kortársánál. Az ideológia születésekor viszont sok más kortársához, például József Attilához hasonlóan Brecht is a gondolati potenciált látta a marxizmusban, amely nemcsak világnézetét, hanem színházszemléletét is gazdagította.

A marxizmus jegyében magyarázza a színpadi illusztráció elavultságát, az ugyanis egy adott emberi magatartást, világnézetet, eszményt reprodukál, és maga a reprodukció mint állítás által – Brecht szerint – megerősíti a berögzültségét, mozdíthatatlanságát. Ezzel szemben „a marxista tanítás felállítja a szemlélet bizonyos módszereit, kritériumait. Ezeknek segítségével eljut a jelenségek bizonyos megítéléséhez, a gyakorlatra vonatkozó előzetes megállapításokhoz és útmutatásokhoz. A valóságba beleavatkozó gondolkodásra tanít” (Brecht, 1969, 293).

A beleérzésen alapuló színészi alakítás és nézői részvétel ellen felhozott legfontosabb brechti érv lényegében a társadalmi passzivitás, a dolgok állásának törvényszerűségként való kritikátlan elfogadása. Vagyis Brecht nem azt bírálja, hogy az egyes korabeli színházcsinálók mennyire mesterien, brillírozva, szuggesztíven képesek átlényegülni egy fiktív figurává, hanem mint társadalmi lény, zóon politikon – a színész mint „politikus ember”, mondja *A sárgarézvásárból* Dramaturgja (Brecht, 1969, 334) – támadja a színpadi illusztrációt mindenestül. Az ábrázolás által megkívánt reakció a beleérzés, vagyis a reflektálatlan belehelyezkedés a meglévő rendbe, és Brecht nemcsak a színészt, hanem a nézőt is át akarja „szerelni”, Walter Benjamin szavaival élve: a fogyasztót átirányítani a termelésbe, az olvasót, nézőt átformálni közreműködővé (Benjamin, 1969, 774).

A társadalomba ágyazottságnak kell tehát érvényesülnie a nézői attitűdben is. Így értendő Brechtnek azon kijelentése, miszerint darabjais azok eszményi befogadója, Mintaolvasója (Eco, 2002, 11) maga Marx.

> Noha sejtelmem sem volt róla, egész csomó marxista darabot írtam, (...) ez a Marx volt a darabjaimnak való egyetlen néző (...); mert egy ilyen érdeklődésű embert kell hogy érdekeljenek éppen ezek a darabok; nem a darabok intelligenciája, hanem az övé miatt; szemléltető anyagul szolgálnak neki. (Brecht, 1969, 66)

Brecht tehát a marxizmusban találja meg azt az ideológiát, amely saját világszemléletéhez a legközelebb áll, és azt a megalapozottságot is, amely egy új színházi stílus keresésére ösztönzi.

A gesztus mint palimpszeszt

A marxizmus emberképével egybehangzó meggyőződése, „hogy az emberi cselekvés nem pszichológiailag, inkább szociológiailag interpretálható" (Kékesi Kun, 2007, 172), Brechtben megerősítette a színészi gesztikusság[12] elgondolását, mely szerint „[a] testtartást, a hanghordozást, az arckifejezést egy társadalmi gesztus határozza meg (...). Az emberek egymással kapcsolatos viselkedéséhez tartoznak azok a magatartásmódok is, amelyek látszólag teljesen magánjellegűek: például a betegség okozta testi fájdalom vagy a vallásos érzés kifejezései" (Brecht, 1969, 433). A színésznek óvakodnia kell egyetlen érzésből levezetni színpadi gesztusait, a nézőnek pedig óvakodnia kell akként olvasni azokat, mintha egy-egy jól körülhatárolható lelkiállapot testjelre való lefordításai lennének. A társadalmi meghatározottság a gesztikusságra nézve azt is jelenti, hogy a színészi proxemikának, mimikának nem a figura valamiféle belső esszenciáját kell megmutatnia, hanem számolnia kell annak megváltoztathatóságával, következésképpen változékonyságával. Lehmann kifejezésével élve Brechtnél a gesztikusság palimpszeszt-jelleget ölt, azaz egy egybehangzó mondanivaló tiszta közlése helyett többrétegű,

12. A *Színházi tanulmányok* fordítói gesztusnak fordítják a német „Gestus" szót, a gesztikusságot Kricsfalusi Beatrix vezeti be a *Posztdramatikus színház* fordításában Walter Benjamin Brecht-értelmezéséhez igazodva, hogy megkülönböztesse az individuális gesztusként értett „Geste" szó magyarításától. Lásd: Lehmann, 2009, 30

a szavakkal elmondhatón túli komplex jelentést hordoz (Lehmann, 2002, 226).

Ugyanezt a hermeneutikai értelmezhetőséget, a nézőnek felkínálkozó dinamikus többértelműséget emeli ki a gesztus esszenciájaként a színészi munkáról értekező két mai erdélyi színész, B. Fülöp Erzsébet és Pálffy Tibor. Kettejük – egymástól függetlenül íródó, ennek ellenére közös példákkal is élő és egybecsengő – gondolatmenetét azért tartom fontosnak idekapcsolni, mert mindketten anélkül hivatkoznak benne Brechtre, hogy eszmefuttatásuk tárgya kifejezetten a brechti színház volna. B. Fülöp tanulmánya a színpadi testtel kapcsolatban létrejövő jelentéseket kutatja, a folyamatot, ahogyan az értelmi-érzelmi intencionalitás Gesztus-tettként megjelenik a színen, és jelentésalkotói minőségével rákényszeríti a nézőt az értelmezésre (B. Fülöp, 2014, 13–21). A könyv címét is adó Gesztus-tett terminust a szerző a gesztus és a cselekmény brechti összetartozásából, együtt-működéséből eredezteti, melyet Brecht „A Kis Organon"-ban a következőképp ír le: „A (...) gesztikus anyag értelmezése közben a színész birtokába veszi a figurát azáltal, hogy a *cselekményt* is birtokába veszi" (Brecht, 1969, 436). B. Fülöp elméletében erre az általa egyébként nem idézett mondatra rezonál az a kitétel, hogy a színésznek csak azon megnyilvánulása minősül Gesztus-tettnek, amely a létezés központi kérdéseit és a mű centrális problémáját feszegeti, nem pedig üres formai játék. Pálffy esszéje a megjelenített cselekvéssor pszichológiai motiváltsága ellenében annak teatralitását, közlésjellegét hangsúlyozza azt állítva, hogy a színészi gesztusnak, tettnek nem egy állapotot kell közölnie, hanem az adott állapotban megnyilvánuló problémáról, jelenségről kell beszélnie, egyszersmind reflektálva is rá. „Ha azért ülök le a székre, mert elfáradtam, a leülésnek nincs gesztus értéke. Viszont ha azért ülök le, mert a fáradtságról mint problémáról akarok közvetíteni, a leülés önmagában egy eszköz" (Pálffy, 2014, 44). Mindkét színész-szerző megfogalmazza a gesztus kiemeltségének szükségességét, ami B. Fülöpnél a lassítás-állókép-lassítás lefolyásmóduszban valósul meg (B. Fülöp, 2014, 153), Pálffynál a meglepetésben,

amely azonban az adott rendszerben természetszerű. A B. Fülöp által leírt felfakadás-saját időnbelüliség-kilépés a plasztikus rögzítettségből ugyanazt a működési és hatásmechanizmust tételezi, amelyre a brechti epikus színház elemzésében Walter Benjamin rámutat: a megszakítást, amely által a színész kiemel, „mint a szedő a ritka szedéssel a szavakat" (Benjamin, 1969, 184), amely elvágja a beleélést, és rácsodálkozást vált ki a nézőből. A hétköznapi cselekvéstől eltérően a színészi gesztus pontos kezdéssel és lezárással rendelkezik ennek érdekében (Benjamin, 1966, 9). „A megszakítás elve" véleményformálásra kényszeríti a nézőt azáltal, hogy megállítja a cselekményt – olyan szervező funkciót tölt be, mint a filmben a montázs –, ábrázolás helyett mintegy felfedezi az állapotokat (uo., 775–776). Ezt az elvet fogalmazza meg Pálffy a meglepetés és a színészi játék hitelességének kapcsolatáról írva:

> Azt hiszem, akkor járunk a megfelelő úton, ha gesztusaink, színpadi eszközeink a meglepetés erejével bírnak. (...) Így tudjuk igazán fenntartani a néző figyelmét, így tudjuk vezetni őt, és eljuttatni oda, hogy az általunk közvetített gondolatot befogadja. Megadva neki a természetszerűség felismerésének örömét és élvezetét. (Pálffy, 2014, 39)

Erika Fischer-Lichte a „megszakítás esztétikáját" a színházi befogadás általános érvényű sajátosságának tartja: a néző tekintete teljesen szabadon, saját személyisége függvényében szervezi a maga előadástapasztalatát. Minden nézőnek más-más pillanat, színészi akció, fény, kellék stb. ragadja meg a figyelmét, érzékenységét. Így az esztétikai érzékeléssé minősülő érzékszervi érzékelés „a tér-idő-kontinuum változatos szubjektív szétszakadásá[t]" (Fischer-Lichte, 2012, 67) eredményezi.

Piscator után szabadon

Bő másfél éves külföldi tartózkodásának különösen a kezdetén Brecht sokat foglalkozik a hátrahagyott európai színházi formákkal, ami úgy is olvasható, mint kortársi krónika, színháztörténet-írás. A kanonizált Brecht-olvasat a kísérleti színházról írt eszmefuttatásaiból a meghaladást, a hagyománnyal való szakítást emeli ki, rendszerint azt hangsúlyozzuk, hogy miben tér el az általa elgondolt és művelt színház az elődeiétől. Ugyanakkor a harmincas években született írásaiból világosan tűnnek ki azok a szöveghelyek, amelyek „(f)elismerik", hogy a klasszikus dramaturgia és színészvezetés nem egy lezárt, befejezett gyakorlat, csupán a megújítására tett próbálkozások voltak kevéssé eredményesek: „Kísérletező korszakában van legalább két emberöltő óta a komoly európai színház. A különböző kísérletek nem hoztak még eddig egyértelmű, világosan áttekinthető eredményeket, a korszaknak semmiképp sincsen még vége" (Brecht, 1969, 138).

A posztdramatikus színház horizontjáról visszatekintve Hans-Thies Lehmann egyenesen arra a következtetésre jut, hogy az epikus színház nagyon is konzervatív ragaszkodása a történetmeséléshez – „Minden a cselekményen múlik, ez a színházi produkció veleje", írja „A kis Organon"-ban Brecht (1969, 437) – tulajdonképpen az arisztotelészi hagyomány átmentése volt az utolsó percben (Lehmann, 2002, 225), „a klasszikus dramaturgia megújítása és beteljesedése" (Lehmann, 2009, 30). A 20. század második felének színpadi szövegei, a becketti, handkei, Heiner Müller-i vagy Sarah Kane-i szövegformák valóban radikálisan különböznek a brechtitől mind a történet (cselekmény, fabula) viszonylatában, mind pedig abban, ami a *Kaukázusi krétakör* szerzőjének darabjait átszövő emberideált, az önkoherens és „fejlődőképes" szubjektumba vetett hitet illeti. Brecht drámái ebben a tekintetben sokkal inkább hasonlítanak az őt időben megelőző szerzők drámáihoz.

Ibsen, Tolsztoj, Strindberg, Gorkij, Csehov, Hauptmann, Shaw, Kaiser és O'Neill írói munkásságának,

Antoine, Brahm, Sztanyiszlavszkij, Gordon Craig, Reinhardt, Jessner, Mejerhold, Vahtangov, Piscator rendezői kísérleteinek vizsgálatával kezdi Brecht 1934-ben az általa kísérleti színháznak nevezett jelenség feltérképezését, mely áttekintésnek vállalt szándéka megtalálni a fejlődés módját. „A legradikálisabb kísérletet a színház tanító jellegűvé tételére Piscator végezte” – állítja Brecht (1969, 142), s önmagát Piscator követőjeként határozza meg: „Hogy a színház a politika felé fordult, elsősorban Piscator érdeme volt, s e fordulat nélkül a darabíró színháza aligha volna elképzelhető” (Brecht, 1969, 331–332).

A színházcsinálás célját illetően tehát Brecht egyetért Piscatorral: hatni a valóságra, mozgósítani és gyakorlati elhatározásra sarkallni a nézőt, hogy tevékenyen beavatkozzon a társadalom életébe. Piscator előadásainak kudarcát ezen a téren Brecht abban látja, hogy nem kellően dialektikusak, azaz nem bírtak kellő meggyőző erővel azok számára, akiket meg kellett volna nyerniük az „ügynek”, hanem csak azokat szólították meg, akik amúgy is osztoztak a rendező világnézetén és politikai szimpátiáján: „az előadások legalább két ellenséges társadalmi csoportra osztották a közönséget, úgyhogy a közös műélvezet hajótörést szenvedett, ez politikai tény. (...) A műélvezet politikai állásponttól függ” (Brecht, 1969, 145–146). Brecht számára egyértelmű, hogy Piscator „bukása” a színen bemutatott ideológiát elgáncsolni kívánó politikai erőknek köszönhető, de jobban érdekli az esztétikai válság, amelynek okát abban látja, hogy Piscator mindenestül alárendelte az esztétikai szempontokat a politikai mondanivalónak. A bonyolult színpadtechnika, a beemelt dokumentumok mind a közügyekről értekező képviselői szónoklat „művészi kópiáját” valósították meg, a közönségnek pedig a törvényhozó testület szerepe jutott (Brecht, 1969, 143). A propaganda érdekében elkövetett konvenciószegés végletes és nevetséges példájaként hozza fel Brecht Piscator egy olyan ötletét, amely a mából visszatekintve, a „szakértői színházak” (vö. a Rimini Protokoll előadásai) és nem professzionális alkotókkal is dolgozó közösségi társulatok gyakorlatának fényében

cseppet sem abszurd, sőt, a polgári illúziószínház konvencióit hatékonyan átformáló, a színházi kommunikációs helyzetet radikalizáló eszköznek látszik:

> (...) így vagy úgy, de színészek nélkül is hajlandó volt Piscator játszani. Amikor öt ügyvéd útján tiltakozást jelentett be a német császár, mert színészt akart az ő képében Piscator felléptetni, ezt felelte csak: nem akar-e maga fellépni nála a császár; úgyszólván szerződést ajánlott fel neki. Egyszóval: olyan nagy és fontos volt a cél, hogy minden eszköz alkalmasnak tetszett. (Brecht, 1969, 144)

A szerződés azonban nem valósult meg – természetesen, tehetjük hozzá, hiszen a kor színházkoncepciója nem volt kész erre a reformra: lehetővé tenni a színész-szerep-néző klasszikus modelltől eltérő más kommunikációs helyzetet is a színpad és valóság viszonyában.

E viszony, vagyis a színpad és nézőtér közötti kapcsolat feszegetésében találja meg a fejlődés kulcsát Brecht, és ennek elégtelenségében látja a korábbi politikai színházi kísérletek hibáját Walter Benjamin is:

> társadalmilag csupán a proletár tömegek beáramlását segítetté[k] elő azokba a pozíciókba, melyeket a színházi apparátus a polgárságnak hozott létre. A színpad és a nézők, a szöveg és az előadás, a rendező és a színész közötti funkcionális összefüggéseket azonban szinte változatlanul hagyta. (Saját fordításában idézi Kricsfalusi, 2010, 541.)

Brecht célja a polgári illúziószínházban egyeduralkodó szórakoztató érték és a piscatori színházba csak „beleszerelt” tanító érték egybeolvasztása, két olyan funkcióé, amelyek korának színházában meglátása szerint együtt csak egymást veszélyeztetve, egymást kioltva jelennek meg: a „tanítás” tartalma a fentebb említett módon megosztja, a szórakoztatás pedig elandalítja a közönséget (Brecht, 1969, 146). Piscator egyszerre követte el mindkét hibát: nyílt propagandát folytatott, ami egyfelől a szimpatizánsok érdeklődését nem tartotta

fenn, másfelől a másképp gondolkodókat még inkább eltávolította, és a technikai apparátus virtuóz használatával „inkább illúziókat eredményezett, semmint tapasztalatokat, inkább bódulatot, mint vizsgálódást, inkább szemfényvesztést, mint felvilágosítást" (uo.).

Brecht azt a kettősséget tartja a fejlődés érdekében kamatoztathatónak, amely a színházi medialitás specifikuma: hogy a színpad és a nézőtér együttléte két párhuzamos dimenzióban valósul meg, a reprezentált és a reprezentáció maga két, egymástól ontológiailag teljesen különböző, mégis egyidejűleg érvényes szituáció részesévé teszi a színészeket és nézőket. Ennek jegyében utasítja el a beleélést mint a reprezentáció aktusát láthatatlanná tenni igyekvő viszonyulást, és fogalmazza meg az elidegenítő effektus mechanizmusát, amely folyamatosan emlékezteti a befogadót, hogy amit lát, az „nem az, ami", hanem annak felidézése, vizsgálata, következésképp nyitott az értékelésre és a kritikára. A közlekedési balesetet elbeszélő és szemléltető szemtanú és hallgatósága viszonyának leírása (Brecht, 1969, 371–383) egészen másképp modellezi a színházi alaphelyzetet: a hangsúlyt a megjelenített múltbéli balesetről a jelen idejű szemléltetésre és a kíváncsiskodók ennek alapján formálódó véleményére helyezi át, azaz maga a közvetítés aktusa mint társadalmi beavatkozás válik meghatározóvá.

Brecht fogékonysága a teatralitásra a színházon kívülre is kiterjed. „A fasizmus színpadiassága" című írásában Adolf Hitler beszédeinek előadói eszköztárát elemzi anélkül, hogy a nemzetiszocialista eszmék morális problémáit tematizálná, ami ismét azt mutatja, hogy a tartalmi-ideológiai kérdéseknél jobban foglalkoztatja a kommunikációs csatorna, a teatrális apparátus működése. „A mázolónak" a néphez intézett beszédeit Brecht úgy írja le, mint illúziószínházat: a beleélésre épít, amely beleélés implicite arra készteti a hallgatóságot, hogy azonosuljon az előadó álláspontjával, saját empátiájával vesztegeti meg a befogadót, hogy az az előadó magatartását, cselekedeteit az egyetlen lehetséges, természetes viselkedésként fogadja el. Az ilyenfajta manipulációt Brecht eszmei irányultságától függetlenül elítéli, vagyis akkor sem tartja

célravezetőnek, ha az történetesen nem a Führertől jön, hanem olyasvalakitől, akinek az érdekei az ő felfogása szerint is politikailag korrektek:

> Az ember élete nem abból áll, hogy „valahová” megy, hanem abból, hogy megy. A helyes út fogalma kevésbé jó, mint a helyes járásé. Az ember legnagyszerűbb tulajdonsága a kritika (...). Aki átél egy másik embert, éspedig maradéktalanul, az feladja a kritikát vele szemben és magával szemben is. (...) Ahelyett hogy tenne valamit, hagyja, hogy tegyenek vele valamit. (Brecht, 1969, 392)

Brecht él

A mindennapok teatralitásának és a színházi teatralitásnak a tudatosításával Brecht olyasmire tapint rá, ami bő fél évszázaddal később a színház legaktuálisabb, égető kérdésének tűnik: az észlelés politikájára, a felelő(s)ség esztétikájára (Lehmann, 2010, 223).

A marxizmus filozófiáját valló szerző politikai-ideológiai világképe és drámáinak struktúrája talán jogosan hathat érdektelennek, unalmasnak ma, az európai kommunista diktatúrák összeomlása után három évtizeddel. „A brechtianizmus alighanem valóban halott, de tovább él Brecht a maga szögletes költőiségében, elpusztíthatatlan vitalitásában, sötét iróniájában” – jelenti ki a berlini fal leomlása után Michael Billington a *Spiegel*ben olvasott kijelentésre utalva, miszerint „Brecht halott” (Karasek, 1978), és Brechtnek mint a 20. században a legjobb „sztárszerepek” szerzőjének jósol „túlélést” a színházi technikát megújító rendező Brechttel szemben (Billington, 1991, 3). Hasonló kétségeket fogalmaz meg a tanítvány Benno Besson: „azt remélem, az újabb nemzedékek könnyebben megtalálják majd a kulcsot életművéhez; itt látom az esélyt Brecht jövőbeli szerepére” (Besson, 1991, 3), és ezzel hallgatólagosan elismeri, hogy az európai színház a rendszerváltás pillanatában nem tud produktívan viszonyulni a brechti örökséghez.

Hellmuth von Karasekhez hasonlóan a *Korunk* kritikusa, Páll Árpád is abban látja Brecht „halálának" okát, hogy követőinek egy csoportja dogmatizálni igyekezett az életművet, és így megfeledkezett annak leglényegesebb tulajdonságáról: a feltétlen, kutató-felfedező alkotói alapállásról.

> Mind a drámaírók sorában, mind pedig színházesztétikai nézeteinek vallói és hirdetői között nem azok bizonyultak igazi brechtiánusoknak, akik görcsösen ragaszkodtak minden egyes betűjéhez, a legapróbb megjegyzéséhez, hanem azok, akik az elsajátítást az alkotó alkalmazás és továbbfejlesztés mozzanatával egészítették ki. A nonkonformizmust hirdető, antidogmatikus Brechtnek így születtek meg a folytatói és továbbvivői, s a konzerválók között így a konformista dogmatikusai. (Páll, 1978, 500)

A Brecht konzerválására tett kísérleteket elősegítette egyrészt a szerzői jog, amelyet örökösei máig felhasználnak arra is, hogy megakadályozzák az átdolgozásokat. Másrészt a normatív kánonná merevítés kézenfekvő eszközévé vált az ún. *Modellbuch*, amely a mester rendezéseinek munkafolyamatát aprólékosan dokumentálta, a lehető legpontosabban rögzítve tehát az alkotói szándékot és a megvalósítás folyamatát. Az igazodás kényszere az „eredeti" rendezéshez nem annyira szerzői jogi elvárásként, mint inkább megkerülhetetlen belső késztetésként jelentkezett sokáig a Brecht-darabok rendezőinél: Kiss Gabriella felidézi, hogy a *Kurázsi mama és gyermekei* 1958-as, első magyar nyelvű bemutatójának alkotói gárdája a munkafolyamat részeként elutazott Berlinbe megtekinteni a szerző által rendezett ősreprezentációt (Huber–Kiss, 1998). Ugyanakkor a posztbrechtiánus Heiner Müller megállapítása szerint a követők elárulták Brechtet azzal, hogy fenntartások nélkül igyekezték másolni. („Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat." Idézi Kricsfalusi, 2010, 537.)

Bár a *Modellbuch*ok mindenki számára elérhetővé váltak, a kortárs színház sem ezekben a mintarendezésekben, sem az ideologikus tartalmakban nem találta meg a Brecht-hagyomány érvényességét, hanem a médiumként értett

teatralitásban és a passzív nézői szerep felszámolására tett törekvésekben megnyilvánuló politikusságban találkozott Brecht színházfelfogásával.

A V-effektus: társadalmi rendszabály

„Az új színház egyszerűen annak az embernek a színháza, aki hozzáfogott, hogy segítsen önmagán. (...) A V-effektus társadalmi rendszabály" (Brecht, 1969, 396). A megszakítás elve Brechtnél azt biztosítja, hogy a magától érthetőség darabjaira hulljon szét, majd a néző, illetve az egyén tevékeny hozzáállását kiprovokálva „új érthetőséggé" (Brecht, 1969, 395) állhasson össze, új koherenciát nyerjen pusztán az újraszerveződés folyamatában. A tét már a globális falu előtt élő Brecht számára is az, hogy az ember megértse „az életét irányító törvényszerűségek[et], (...) [hogy] minek függvénye ő maga, (...) hogyan kell a társadalmi gépezetbe belenyúlni" (Brecht, 1969, 147). A néző számára a közvetlen érzéki-érzelmi-értelmi feladatot biztosító színház azt a korlátot hivatott kiküszöbölni, amelynek létét a mimetikus színház vagy éppenséggel az audiovizuális médiakultúra el sem ismeri, s amely egyrészt ok-okozati folytonosságot feltételez a színrevitel (vagy tévéközvetítés) és annak a nézőben létrejövő jelentése között, másrészt épp ezzel a feltételezéssel választja teljesen szét a reprezentált világot és a befogadóét, hiszen ez utóbbitól megtagadja a jogot és lehetőséget, hogy önálló véleményalkotással, felelősségteljesen kapcsolódjon a megjelenítés tárgyához. Az audiovizuális média a technikának köszönhetően tökélyre fejlesztette az illúziószínház elvét, nagy felbontású képeivel és real-time közvetítéseivel olyannyira magától értődővé téve a bemutatott dolgokat, hogy ahhoz a néző csak a nem-is-lehet-másként közömbösségével viszonyulhat. A brechti szövegkontextusba helyezkedve: értelmetlenné válik az utcai jelenet szemlélőjének beszámolója, mert a pixelek és a mindenütt jelen lévő kamerák minden kérdést elnémítanak. Az ábrázolás módja, a tökéletes kép hatása a nézőre a teljes eltávolítás az ábrázolttól. A mainstream kultúra ezen

teljesítményével szemben a színház mediális sajátosságaiban kézenfekvően adottak azok az eszközök, amelyek ellehetetlenítik az audiovizuális média kondicionálta észlelésmódot, és egy olyan összefüggéstelenségbe (Lehmann, 2010, 223) vetik a nézőt, amelyből kénytelen saját erejéből kimászni.

A művészt professzionális önkifejezőként definiáló Schilling Árpád rendező szerint

> a valóságot nem ábrázolni kell, nem megalkotni vagy megteremteni, hanem aktív részesévé lenni. Valóságos megértés valóságos (szellemi, fizikai és lelki) aktivitás nélkül egyszerűen megvalósíthatatlan. (...) a hangsúly nem a látható tárgyi valóság esztétikai értékén, hanem az az által kiváltott konkrét/valóságos/aktív reflexió mibenlétén van. Vagyis az alkotás fókuszpontja nem az alkotás vagy a művész, hanem a vizsgálódó személy tevékenysége. (Schilling, 2010)

Az esztétikai hatékonyság azon lineáris működésének képzete, amelyet a polgári illúziószínház Schiller óta táplál, Piscator színházában kulminált, és Brecht színházában talált rá a disszenzusra, a megszakítás hatékonyságára (Rancière, 2011, 42).

Ha a politika a hatalomért folytatott harc, a hatalom gyakorlása és a hatalom megőrzésének gyakorlata, akkor a művészet politikussága éppen abban artikulálódik, hogy megtöri ennek a gyakorlatnak a logikáját, azaz megkérdőjelezi az uralkodó rendet. De a tabudöntés aktusa nem az ellentmondás tartalmában, nem az antitézisben rejlik, hiszen ez a vita a valóságos politika és politizálás területén maradna, hanem a percepció megzavarásában: „tabudöntésre akkor van lehetőség, ha a nézőknek problémát okoz eldönteni, miként viseltessenek azzal szemben, ami a közreműködésükkel történik” (Lehmann, 2010, 226). A tabudöntő művész hazárdőr, aki a reprezentáció koordinátáit átstrukturálva teljesen függetleníti a hatást a szándéktól, mondhatni felszabadítja a nézőt, lemondva a biztos hatásról, tehát a siker garanciájáról, és vállalva azt a rizikót, hogy így elutasításban lesz része.

V-effektus a metamodernizmusban

„Hogy minden azoké legyen itt, akik bánni tudnak véle" (Brecht, 1985, 757) – ez a világjobbító szándékú és a hatékonyságalapú hatalomelosztást szorgalmazó brechti gondolat áll azon sepsiszentgyörgyi kezdeményezés mögött, amely egy 2014 februárjában elindított mediahackkel próbálta kizökkenteni a Szent György Napok show-sorozatának befogadóit-fogyasztóit az önfeledt szórakozásból, és rábírni őket arra, hogy e szórakozásról lemondva annak anyagi fedezetét szociális célra fordítsák. A Szent György Napok szervezői nevében a Facebook közösségi oldalon 2014. február 24-én megosztott álhír betűhíven:

> [Képfelirat] Tüzijáték? Ne játszuk el… Nekünk 20 perc, nekik egy élet. [Felhívás] A Szent György Napok szervezői úgy döntöttek, hogy idén a parádés tüzijáték teljes költségét helyi árvaházak megsegítésére fordítja. Az utóbbi évek visszaigazolták, hogy a mai gazdasági helyzetben nem játszhatunk ekkora összegekkel. A nehézségekben összetartani a legfontosabb! Pont ezért úgy éreztük, hogy idén a tüzijáték helyett gyertyagyújtással zárjuk városunk ünnepét! Égjen 60.000 szál gyertya együtt, egyszerre, másokért is! [ha egyetértesz, oszd meg a képet – hiszen ez mindannyiunk közös ügye!] A találkozások ünnepe!

Fazakas Dorkáról, aki az akciót indító Facebook-profil nevét adta, nem tudható, hogy mi a civil identitása, valós személy-e, esetleg akciócsoport. A projekt elindítása után őt megszólaltató sajtómegjelenésekben erre vonatkozólag több alkalommal azt nyilatkozta, hogy ő „a város egyik lánya, mint sokan mások", „egyszerű diszlexiás kislány" (Fazakas, 2014a), „naiv kislány" (Fazakas, 2014b). Öndefinícióját azért nehéz igaznak elfogadni, mert ezt az identitáskonstrukciót semmilyen más civil adattal vagy további tevékenységgel nem építette tovább, sőt, igyekezett nyilvánvalóan kitalált adatokkal felszámolni azt, Facebook-profilján például a tanulmányaira vonatkozóan valószerű adatokat ad meg (Mikes Kelemen

Líceum, ELTE), foglalkozásaként viszont nyilvánvaló fantáziaadatot közöl: „Ángel at Tamási Áron Színház”. Az amúgy is laza szövetű identitás hamar szétfoszlott abban a mémakcióban, amely az álhírt követte, és amelyben Fazakas Dorkának számos alteregója és feldolgozása született a virtuális térben (Fazakas Dorka Official, Rollka Fazakas, Fazék, Dorka Fazaka, Dorcus Maximus). A mémek generátorai Fazakas Dorkához hasonlóan többnyire önmagukat fel nem fedő személyek, akiknek alkotói szándékában az a közös pont, hogy eldönthetetlen, lelkesültségből vagy iróniából dolgoznak – leginkább a kettő szétválaszthatatlan elegyéből. A „Fazakas Dorka én vagyok!” kiírás a felhívást követő napokban szintén futótűzként terjedt a közösségi portálon, ugyancsak hozzájárulva egyfelől a konkrét személy (?) szétmémeléséhez, másrészt továbbdagasztva a feszültséget, amely az eredeti akciót jellemzi: a meggyőződésből elkövetett gerillaakció és a kételkedő hecc közti ingadozást. A Fazakas Dorka-jelenségnek mint társadalmi show-nak ez a metamodernista aspektusa a legérdekesebb és egyben brechti jellegű: mind az eredeti hack, mind a mémek egy (társadalmi) krízis azonosításából indulnak ki, hogy az egyén felelősségét és a helyzetben rejlő potenciált hangsúlyozva hozzanak létre esztEtikai jelenséget. (Az *aesth-etical* Timotheus Vermeulen és Robin van den Akker, a metamodernizmus elméletét kidolgozó szerzők terminusa. Vermeulen & Akker, 2010, 2) A jelenség egyszersmind meg is kérdőjelezi önmaga érvényességét például azáltal, hogy idézeteket használ, a referenciának csupán a formai elemeit őrzi meg vagy azokat végletekig egyszerűsíti stb.

A fent idézett álhír szövege két, egymástól független regiszterben szólalhat meg. A verbálisan megfogalmazott és vizuálisan (a tengerkék szemű kislány részvétet keltő arcképével) sugallt üzenet egyértelmű és ellentmondást nem tűrő. Hatékonyságát, valóságteremtő erejét mi sem bizonyítja jobban, mint a követhetetlenül sok megosztás: az eredeti fotót pár nap alatt közel ezren osztották meg, a továbbosztások miatt a pontos szám nem tudható, de nem is lényeges, mert a „felelősségteljes megosztók” hamar kampányba kezdtek,

hogy megvalósítsák a tervet, és kérést adtak le a városházán a tűzijáték költségeinek átirányítására (lásd pl. a Langer Csaba nevű felhasználó erre vonatkozó bejegyzéseit). Másfelől a közlés formája, a hír szerzőségének átruházása, a verbális szöveg helyessége-helytelensége („tüzijáték”, „ne játszuk el”) megütközést kelt, és ezzel eléri, hogy éppen annyival több időt foglalkozzunk vele, amennyi a reflektált viszonyuláshoz szükséges. Tehát az álhír nem feltétlenül azzal tesz tudatos kultúrafogyasztóvá és városlakóvá, „városfogyasztóvá”, hogy erre verbálisan felszólít, hanem – befogadói érzékenységünktől függően – azzal, hogy megtöri e fogyasztási szokások evidenciáját. Ez a – merőben új, az egyik aktuálisan legkurrensebb médiafelületet kihasználó – kommunikációs helyzet a brechti elidegenítés mechanizmusa szerint működik: a percepció megzavarásával kényszeríti rá a befogadót saját álláspontja felülvizsgálatára, és ezzel szemlélőből közreműködővé teszi.

Ilyen értelemben lehet termékeny Brecht kapcsán szóba hozni a metamodernizmust. A Vermeulen és Van den Akker szerzőpáros által 2010-ben útjára indított terminus, a metamodernizmus olyan diskurzust kísérel meg leírni elsősorban az építészetben és képzőművészetben, amely az oszcilláció elve alapján működik: a befogadásban létrejövő alkotás ingaként mozog a lelkesültség, a naivitás, a remény, az empátia, a tisztaság, illetve az irónia, a kétely, a melankólia, az apátia és a kétértelműség között (Vermeulen & Van den Akker, 2010, 5–6). A szerzők a fogalmat a platóni metataxisból vezetik le. *A lakomá*ban Diotima tanításában Erosz úgy jelenik meg, mint daimón, félisten, „középlény halandó és halhatatlan között” (Platón), illetve maga az ember is olyan közöttes pozícióban definiálódik, amely a halhatatlanságtól (örök jótól, szépségtől, tudástól) megfosztott, arra törekvő halandóé. A metamodernizmus a platóni közöttest mint conditio humanát értelmezi át egyfajta kortárs kulturális érzékenységgé: az értelemkeresés modern vágyának és a posztmodern kételynek a feszültségévé (Vermeulen & Van den Akker, 2010, 6). A metamodernista alkotás alapgesztusa megtöri az önmagát láthatatlannak tételező konvenciót,

folyamatosan „újratárgyalja” saját befogadási feltételeit, olyan mozgást hozva létre, amely a beleélés-elidegenítés játékát is jellemzi. Az ingadozás mondhatni öncélú, amennyiben nem törekszik megállapodásra, stabilitásra, hiszen magában a dinamikában létezik. Emiatt az alkotás némileg elutasításra is kódolja magát, de legalábbis nagyfokú figyelmet és empátiát követel a befogadójától: „kezelhetetlen trollként” (Pálos, 2014a), játékrontóként került a címlapokra Shia LaBeouf azzal az akciósorozatával, amelyben korábbi alkotásokat és médiaszerepléseket másolt le és mutatott be sajátjaként, hogy ezáltal az identitás, a privát szféra, a celebritás, a szerzőiség a digitális korban adódó lehetőségeiről tegyen fel nyugtalanító kérdéseket. A hollywoodi kultuszfilmek (a *Transformers* első három részének) arcaként sztárrá vált színész 2012-ben rendezett egy kisfilmet, amelyről később kiderült, hogy plágium. Erre építette fel Luke Turnerrel és Nastja Rönkkövel közösen az *#IAMSORRY* című performanszsorozatát. Ennek keretében nyilvános bocsánatkérést tett közzé, melynek szövegét más, híres emberek nyilvánosan mondott bocsánatkéréseiből ollózta össze, majd felhőfeliratot készíttetett Los Angeles egére „I am sorry Daniel Clowes” szöveggel. (Clowes a kisfilm ötletét adó képregény szerzője.) *A nimfomániás* című film berlini sajtótájékoztatójáról egy elsőre értelmetlenül hangzó mondat – „A sirályok azért követik a halászhajót, mert azt hiszik, heringet dobnak majd a vízbe” (LaBeouf, 2014) – után kivonult. Szavai később ismét „plágiumnak”, illetve tudatosan végigjátszott szerepnek bizonyultak: beszédében a futballista Éric Cantonát idézte, aki korábban a híres emberekre kéretlenül ráruházott társadalmi felelősségről, elvárásokról nyilatkozott. LaBeouf a mondatot is pontosan ott szakította meg, mint az eredeti nyilatkozó, és ugyanúgy kortyolt egy pohár vízből. A Berlinálé vörös szőnyegén, amely a hírességek zavartalan ragyogásának és ilyen minőségükben való megörökítésének helye, LaBeouf fején papírzacskóval jelent meg, amelyre azt írta: „Többé nem vagyok híres”, megtagadva e nyilvános tér működésének szabályait, viselkedésével bosszantva a fotósokat és nézőket, akik a híres arcokat látni gyűltek össze.

Az *#IAMSORRY* kiállítás a bocsánatkérés mint intim gesztus témájából bontja ki ismét az önazonosság, az őszinteség, az együttérzés vagy elutasítás, a tisztelet vagy a mohóság kérdéseit: LaBeouf a már ismert papírzacskóval a fején ült napi nyolc órát egy Los Angeles-i galériában, ahová a látogatók csak egyenként mehettek be, LaBeouf nem szólt hozzájuk, csak néha sírt, és megfogta a kezüket. Az akció újabb idézet: Marina Abramović *The artist is present* (A művész jelen van) című, 2010-ben a New York-i Museum of Modern Artban tartott retrospektív kiállításának, Abramović és valamikori férje, Ulay, Uwe Laysiepen huszonkét év után ott megtörtént találkozásának újrajátszása, amely ismét jóval többnek bizonyult puszta másolásnál, hiszen a papírzacskó miatt éppen az vált kérdéssé, amit Abramović kiállítása a címében állított: hogy a művész jelen van, hogy ő önmaga, hogy akit a néző lát, az egy önazonos, hiteles, szerepeiben folytatólagos, töretlen struktúra tud lenni. A papírzacskó elidegenítő hatását mi sem szemlélteti jobban, mint hogy egy újságíró megkérte a performert, hogy vegye le, és bizonyítsa be, hogy valóban ő, Shia LaBeouf ül alatta (Pálos, 2014b).

A V-effektus hatékonysága az „össztársadalmi látványgyárban” (Debord, 2004) új érvényességet nyer. Amikor a média magához ragadja a társadalmi hatalmat és teatralizálja annak minden területét, Lehmann szavaival élve, a „testek gyökeres távol kerülnek a passzív nézőtől: így az észlelés és a cselekvés, valamint a befogadott üzenet és a felelősség összetartozása feloldódik” (Lehmann, 2009, 222). Az a művészet, amely ebben a kontextusban a saját mediális sajátosságaira való önreflexió által szabotálja a hagyományos nézői szerep teljesítését, a brechtiánus örökséget érvényesíti.

> Azáltal, hogy megjelöli és reflektál az emberi létezés alapvető feltételeire, amelyeket a civilizációs folyamat hatványozott erővel temet el, szinte megfullasztva őket, a megszakítás esztétikája arra törekszik, hogy kitakarja ezeket, újra (vagy végleg?) visszahelyezve őket a velük született jogaikba. (Fischer-Lichte, 2012, 69)

A LÁTHATATLAN FŐSZEREPLŐ IDEOLÓGIAI FELÜGYELET ÉS POLITIKUSSÁG A KOMMUNISTA ROMÁNIA SZÍNHÁZÁBAN[13]

„Közös volt a harc, közös a színházi élmény."
(Schilling, 2008, 7)

A négy évtizeden át fennálló román kommunista diktatúra a színházra is kiterjesztette parancsuralmát. De vajon a politika mint „a hatalom megszerzésére, majd annak megtartására irányuló tevékenység" (Hübner, 1992, 2) hogyan, milyen mechanizmusok által uralta és alakította az időszak színjátszását? És a politika rendkívül szigorú felügyelete alatt, az ideológiai normatívák mellett, azok ellenére volt-e, létezhetett-e politikus színház? A színház politikussága alatt jelen esetben is azt a reakciókészséget értem, amellyel a színház a társadalom felett gyakorolt mindenkori hatalom jelenségeire válaszol azáltal, hogy megszakítja a hatalmi diskurzus terét. Emellett a ma színházának politikus jelenségei felől visszatekintve fogalmazódik meg a kérdés: milyen befolyással bírt az alább vizsgált periódus a rendszerváltást követő két évtized romániai színjátszására, főként annak társadalmi érzékenységére?

> [Rendkívüli politikai állapotok között] az egyetlen, ami (...) a szemléletesség minőségével rendelkezik, az a normalitástól való eltérés, olyan jogi, politikai magatartásformák, amelyek valójában nem politikai jellegűek: a terror, az anarchia, az őrület, a kétségbeesés, a nevetés, a lázadás, az aszociális viselkedés, (...) a cselekvés (...) racionális kritériumainak fanatikus vagy fundamentalista elutasítása. (Lehmann, 2009, 211–212)

Hans-Thies Lehmann nyomán Werner Hamacher terminusát használva a politikus színház afformansz, azaz nem-performatív, nem cselekvő és nem intencionális. Lehmann a terrorizmus és a performansz összehasonlításával

13. Az alábbi fejezet első, a cenzúra szervezésére vonatkozó részének egy korábbi, rövidebb változata megjelent a *Theatron* 2012 ősz/téli lapszámában.

demonstrálja az afformativitás mibenlétét. A performansz és a terrorista akció strukturálisan hasonló jegyeket mutat, amennyiben mindkettő valóságos időben történik, végrehajtói nem szerepet játszanak, hanem önmagukat képviselik, de szimbolikus jelentéseket is magukra vesznek; a kettő különbsége abban áll, hogy a terrorista akció nem öncélú, hanem valamilyen politikai cél megvalósítása érdekében hajtják végre, a performansz viszont nem egy rajta kívül álló cél eszköze, hanem afformatív (uo., 216–217). A színház nem a közvetített tartalom által válik politikussá, hanem a jelhasználat, a közlés módjában, amely a hallgatólagos tabuk kikezdésével a nézői észlelést tudatosítja, vagyis a nézőnek nehézséget okoz annak eldöntése, hogy miként kell viselkednie az ő asszisztálásával történő helyzetben. Vajon beszélhetünk-e a román kommunista diktatúra rendkívüli politikai állapotai közt a színház ilyenfajta politikusságáról?

A két világháború közti periódusban a román színház elindult a dramatikus-mimetikus esztétika felől a hangsúlyos színházszerűség irányába, amit az ötvenes években már több rendezői ars poetica is sürgető imperatívuszként fogalmazott meg. A színháztörténet emlékezete szerint e reteatralizációs törekvés legfontosabb dokumentuma Liviu Ciulei „A színpadkép teatralizálása” című írása a *Teatrul* folyóirat 1956. júniusi lapszámában.[14] Az európai kultúrában viszonylag későn, a 19. század közepén[15] a nemzeti identitásképzés egyik eszközeként intézményesült román színház tehát épp akkor állt volna készen önálló művészeti ágként kiteljesedni, amikor a hatalmi apparátus politikai célokra kezdte felhasználni. Ebben a kontextusban a művészre mindkét oldalról az ideológiai állásfoglalás elvárása nehezedett: a hatalom a saját elvei népszerűsítését várta, a rendszerellenes néző ugyanezen elvek bojkottálását.

---

14. Ciulei tanulmányát 2014-ben Albert Mária fordította magyarra. *Játéktér*, 2014. nyár, 41.

15. Az első, egészében román nyelvű színházi előadásra, a *Mirtil şi Hloe* című pásztorjátékra 1817-ben kerül sor Iaşiban, Vasile Alecsandri 1850-ben írja meg a román drámairodalom első időtálló darabját, a *Coana Chiriţa la Iaşi* című komédiát, illetve Bukarestben 1852-ben nyílik meg a Nagy Színház (a későbbi Nemzeti), amely a hivatásos román nyelvű színjátszás kezdetét jelöli.

A korabeli színházi élet vizsgálatát tehát célszerű az azt erőszakosan meghatározó ideológiai felügyelet és a rendezői színházi törekvések párhuzamos – kimerítő színháztörténeti krónikára nem törekvő, hanem célirányos – áttekintésével végezni. Az esetenkénti összehasonlítás a környező országok egykori cenzúrájával, a különbségek felismerése a rendszerváltás utáni romániai színházi élet szempontjából is relevánsnak mutatkozik, akárcsak a rokon művészeti ágakra való kitekintés.

Az intézményes cenzúra: 1948–1977

Bár a cenzúra szóhoz a köztudatban elválaszthatatlanul kapcsolódik a tiltás, a román kommunista cenzúra stratégiái közt fontosabb szerepet töltött be a meggyőzés, mint a határozott be- és eltiltás. A hatalom nem elidegeníteni, hanem maga mögé besorolni akarta a színházakat, mert tisztában volt a színpad mediális sajátosságával: a nyilvános térben, közvetlenül történő művészet vonzásával és szinte erőfeszítés nélkül megvalósuló szuggesztív erejével. Hogy hogyan használta a hatalom a színházat a konkurens ideológiák elleni harcban, azt kiválóan példázza Stefano Bottoni leírása Márton Áron püspök székelyföldi körútjának a párt által szervezett ellenkampányáról. 1957 tavaszán többek közt Kézdivásárhelyre is ellátogatott az akkor már börtönviselt, politikailag nem kívánatos személynek számító, de az emberek szemében ellenállhatatlanul karizmatikus katolikus egyházfő. A pártnak tehát más, a közönséget elcsalogató rendezvényeket kellett szerveznie, és ezek közt a legeredményesebbnek a filmkaraván és a marosvásárhelyi bábszínház odavezényelt előadásai bizonyultak – előbbi egy hét alatt huszonhat vetítéssel tízezer nézőt vonzott, utóbbi két előadást tartott, amelyeken több mint ezer néző vett részt (Bottoni, 2008, 317). A példa közvetve arra is rávilágít, hogy a kommunista ideológia szempontjából a színházzal szemben támasztott legfontosabb kritérium a hozzáférhetőség, közérthetőség, vagyis a minél nagyobb tömegek megszólítása volt. Ennek érdekében a színházat

anyagilag is elérhetővé tették: az éves színházbérletek ára az egyhavi átlagfizetés legfeljebb öt százaléka volt (uo., 240).

A „meggyőzés" folyamatának első lépése egy mondhatni igencsak kapitalista lépés volt: az 1947. december 30-án kikiáltott Román Népköztársaság az államosítással lényegében felvásárolta a színházakat. Az államosítás ugyan erőszakosan, ellentmondást nem tűrően történt, cserébe viszont az állam kiterjesztette és biztos anyagi alapokra állította a színházi intézményrendszert: létrejött a vidéki képviseletekkel is rendelkező Népszínház (ezek egyikeként a környék tájoló művészeti intézményének szerepét betöltendő alakult meg Sepsiszentgyörgyön a jelenlegi Tamási Áron Színház jogelődje), a Vasutasok Színháza, a Hadsereg Színháza, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Intézet stb., összesen több mint húsz új színházi intézmény. A magánszínházakat „átvették": a játékhelyek állami tulajdonba vételével azok korábbi vezetését eltávolították, a színészeknek pedig kollektív szerződést kínáltak, vagyis a szakmájuk gyakorlásáért és egzisztenciájukért cserébe a rendszer elfogadását, közvetett módon a fenntartását várták tőlük. Akárcsak az írók esetében a közlési tilalom, a színészek esetében a játszási lehetőség megvonása a legszigorúbb büntetések közé tartozott, mert nem létezett az a független szféra vagy második nyilvánosság, ahová a színész átmenekülhetett volna, hogy szakmáját, művészi credóját továbbgyakorolhassa. Az előírásokat betartó színészek számára viszont a diplomázás utáni kihelyezés gyakorlata biztos állást és megélhetést garantált: a színházak jelezték a színművészeti egyetemeknek (akkori nevükön Intézet), hány férfi vagy női színészre van szükségük, a végzősök pedig a tanulmányi eredményeik és (valószínűleg) párthűségük függvényében megszabott sorrendben választhattak, hogy melyik társulathoz, melyik városba szeretnének kerülni. A társulatépítés gyakorlata egész más jelentéssel bírt ebben a kontextusban, a szabadúszó vagy munkanélküli színész pedig nem létező jelenség volt – a rendszer a munkás, a dolgozó színész érdekeit támogatta akár a társulati, művészi szempontok kárára is. Az 1957-ben létrehozott ATM (a színházi

dolgozók és zeneművészek egyesülete) szakmai képviseletet, támogatást és elismertséget nyújtott az előadóművészeknek. A mai UNITER (Román Színház Szövetség) jogelődjének tevékenységi köréből mint a színészek számára legfontosabbat emelném ki a szakmai díjak alapítását, valamint azt, hogy a szövetség a Romániában fellépő külföldi társulatok vendégjátékaira alanyi jogon biztosította a helyet és fedezte a jegyköltséget a szakmabeliek számára. Az ATM jelentős engedményekben is részesült, például a védjegye alatt létrehozott bizonyos előadásokat mentesíthetett a cenzúra egyébként kötelező vizsgálatai alól, ami egyben azt is jelentette, hogy a szervezet maga szavatolta, hogy a szóban forgó előadás nem lesz pártideológiailag kifogásolható (Maliţa, 2009a, 191).

A kereskedelmi alapú működés helyébe a biztos megélhetést jelentő állami szubvenció lépett: a színházcsináláshoz szükséges infrastrukturális és anyagi feltételeket az ideológiai követelmények formális teljesítésével kellett biztosítani. A Román Kommunista Párt Központi Bizottságának indoklása szerint mindez azért volt szükséges, mert a magánszínházak igazgatói kizsákmányolták a színészeket és a nézőket, és botrányos, pornográf előadásokkal töltötték meg a repertoárt (uo., 9). Ehelyett a megyei kultúrtanácsnak továbbított egyik első, 1948-ban kiadott utasítás szerint a Színházi Főigazgatóság azt várta el, hogy minden előadás „demokratikus jellegű, az építő emberi értékeket fenntartó, nevelő hatású, optimista és egészséges (...) legyen”. (Idézi Maliţa 2009a, 16; saját fordítás.)

A szervezeti kiépítés évei: 1948–1954

Az intézményes bekebelezés után következett a törvényi szabályozás és a cenzúra szervezeti kiépítése. Az előadás előkészületeinek, műsoron tartásának és recepciójának teljes folyamatát felügyelni kívánó cenzúra megszervezése igen bonyolult és nehezen megvalósítható feladatnak bizonyult az első években, és a többlépcsős, szövevényes alá-fölé rendeltségi viszonyokban működő hierarchia a későbbi szervezeti formát is átláthatatlanná tette. Míg a kezdeti nehézségek az

előkészületlenségből eredtek, a későbbiekben tudatos törekvéssé vált, hogy a tiltást kimondó szerv elszemélytelenedjen, beazonosíthatatlanná váljon, és ezáltal a döntés kollektív jellege hangsúlyozódjon, magyarán: számon kérhetetlen, bármikor módosítható és fordulataiban követhetetlen legyen.

Az 1947-es színházi törvénynek megfelelően a nemzeti színházakban a repertoár összeállítása egy belsőleg megszervezett olvasóbizottság (Comitetul de lectură) feladata lett, amelynek ugyan már voltak ideológiai megbízatásai, de amely alapjában a két világháború közti működési hagyományt követte. Fő szerepe az esztétikai minőség garantálása volt, aminek érdekében az igazgató köteles meghívni egy drámaírót, egy kritikust vagy egy akadémikust a saját alkalmazottakból felállított bizottság tagjai közé. A törvényt kevesebb mint egy éven belül eltörölték, és a repertoár összeállításának feladatát „kiszervezték", országos és megyei szintű bizottságok hatáskörébe terelték át.

Ettől kezdve a nemzeti színházak esetében a felügyeletet a Művészetek és Hírszerzés Minisztériuma (Ministerul Artelor şi Informaţiilor) hatáskörében létrehozott Drámairodalmi és Zenei Alkotások Legfelső Tanácsa (Consiliul Superior al Literaturii Dramatice şi Creaţiei Muzicale) és a Színházi Főigazgatóság (Direcţia Generală a Teatrelor) látta el. A két szerv közti feladatmegosztás elsőre tisztának tűnik – a Drámairodalmi Tanács a bemutatásra szánt darabokkal foglalkozott, a Főigazgatóság a színházak működésével –, de mivel két különböző rendelet hívta életre őket, mégis voltak köztük átfedések. Például a színházak kötelesek voltak minden év augusztusáig benyújtani a repertoártervezetet a Drámairodalmi Tanácsnak, amely minden egyes szöveget újraolvasott és véleményezett, azokat is, amelyeket korábban máshol már bemutattak. Az új darabokat és fordításokat viszont a Színházi Főigazgatósághoz kellett benyújtani, ráadásul lektorálási díj megfizetése mellett (a díjszedést 1949-ben megszüntették). Ahhoz pedig, hogy a Színházi Főigazgatóság megadja a jóváhagyást, nemcsak a drámairodalmi bizottság, hanem az Írószövetség beleegyezése is szükséges volt. Az

elolvasott darabokról írásos referátumok készültek, de ezeket tilos volt megmutatni a színházaknak, magukkal az intézményekkel csak a döntést közölték. A procedúra fölösleges túlbonyolítását jól mutatja az a levél, amelyet a bukaresti Maria Filotti Színház küldött a Színházi Főigazgatóságnak ’48 októberében, és amely szerint a társulat képtelen elkezdeni a próbákat, és megnyitni az évadot, mert a benyújtott darablistát ugyan nem fogadták el, de arról sem érkezett hivatalos tájékoztatás, hogy mit kellene megváltoztatni benne (Maliţa, 2009a, 25). A visszajelzés és a kapcsolattartás a Főigazgatóság színházi felügyelőinek (inspector de teatru) a munkaköre volt: ők azok, akik a színház működését közvetlenül megfigyelték a jegyek kinyomtatásától a próbákon át egészen a kész előadásig, amikor is ellenőrizték, hogy a színház betartotta-e az utasításokat. Ugyancsak ők szervezték azokat a megbeszéléseket (şedinţă de producţie), amelyeken szóban is elmondták a színpadra állítás legfontosabb szempontjait. A felügyelők keresztbe ellenőriztek, vagyis ugyanannak a produkciónak különböző fázisait más-más személy ellenőrizte, így a legalsóbb szinten is állandó volt a versengés, ki az „élesebb szemű”. A teljes körű ellenőrzés vágya ugyanakkor meg is haladta a rendelkezésre álló erőket: egy ’48 őszi jelentés szerint október 18. és november 1. között kevesebb mint két hét alatt a felügyelők 42 előadást ellenőriztek (uo., 27).

Még több tűzön kellett átmennie a nem nemzeti és vidéki színházak műsorának, amelyeket első körben a Megyei Kultúrtanács (Consilierul Cultural Judeţean) és a Prefektúra Színházi Bizottsága (Comisiunea Teatrală de pe lângă Prefectură) ellenőrzött. Ezek a szervek szintén kettős alárendeltségi viszonyban álltak a Területi Pártbizottsággal (Comitetul regional de Partid) és a Minisztériummal. A repertoárra a végső jóváhagyást ebben az esetben is a Színházi Főigazgatóságnak kellett megadnia, a Kultúrtanácsnak pedig írásban kellett jelentenie, hogy a kész előadás megegyezik-e a jóváhagyott tervezettel.

Egyértelmű tehát, hogy a román kommunista diktatúra első perctől a teljes színházi alkotófolyamatot a felügyelete és

irányítása alá vonta, bár kezdetben még önigazoló retorikát alkalmazott, és kerülte a cenzúra szó használatát. A változás a Minisztérium átszervezésével következett be 1949-ben, amikor is az addig alkalmazott „eligazító”, „irányadó” szervek helyett normatív egységek jöttek létre. A Művészetek és Hírszerzés Minisztériuma két egységre vált szét: a kulturális élet országos szintű megszervezéséért felelős kultúrminisztériumra,[16] illetve a konkrétan a cenzúra feladatát ellátó Sajtó- és Kiadói Főigazgatóságra (Direcţia Generală a Presei şi Tipăriturilor; a továbbiakban: Főigazgatóság). A szerepek ebben az esetben már teljesen egyértelműek voltak – és éppen ez okozta a két szerv alkalmazottai között folyamatos torzsalkodást. Az egymással egyenrangú, kizárólag a Miniszteri Tanácsnak (Consiliul de Miniştri) és a Román Munkáspárt[17] Központi Bizottságának (Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român) alárendelt kultúrminisztérium és Főigazgatóság viszonyát a „jó rendőr, rossz rendőr” képlettel lehetne leírni. Előbbinek pezsgő kulturális életet kellett fenntartania, rá kellett bírnia az alkotókat, hogy teljesítsék az előirányzott könyv- és eseményszámot, és ehhez minden ideológiailag kompatibilis szöveget és művet jóvá kellett hagynia, minél több szerzőt meg kellett győznie, hogy változtasson az alkotásán ott, ahol „problémás”, és a következő alkalommal dolgozzon az iránymutatások szellemében stb. A Főigazgatóság pedig ugyancsak előírt mennyiséget akart – kihúzni, leállítani, betiltani stb. Így míg az előbbi megengedően és jóindulatú meggyőzéssel viselkedett, az utóbbi azon igyekezett, hogy a kákán is megtalálja

16. A kultúráért felelős minisztérium neve az elkövetkező években ötször változott meg: ’49-től Művészetek Minisztériuma (Ministerul Artelor),’52-től a Kultúra és Művészetek Állami Bizottsága (CSCA – Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă), ’53-tól Kulturális Minisztérium (Ministerul Culturii), ’77-től Szocialista Kultúra és Nevelés Tanácsa (CCES – Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste). Az állandó átkeresztelésekből kikövetkeztethető, hogy a hatalom elsődleges célja ezzel a minisztériummal korántsem a művészetek és a művelődés valós céljainak garantálása volt. A változó elnevezéseket helyettesítendő a továbbiakban a kultúrminisztérium megnevezést használom.

17. A Román Kommunista Párt 1948-ban, Gheorghe Gheorghiu-Dej hatalomra kerülésekor egyesült a Román Szociáldemokrata Párttal, és felvette a Román Munkáspárt nevet. Eredeti nevére 1965-ben tért vissza, amikor Dej halála után a párt élére Nicolae Ceauşescu került.

a csomót. Az együttműködési nehézségekről számtalan levél maradt fenn, amelyek azt bizonyítják, hogy a kultúrminisztériumi és a főigazgatósági alkalmazottak személyes konkurenciának tekintették egymást, és szándékosan nehezítették egymás dolgát (Maliţa, 2009a, 149).

Ami a színpadra állítás folyamatának ellenőrzését illeti, törvényi szabályozásra csak 1954-ben került sor, amikor egy év eleji határozat a Főigazgatóság feladatkörébe sorolta nemcsak a nyomtatott kiadványok, hanem a rádióműsorok, filmek, kiállítások, színházi előadások és mindenféle „vizuális agitáció” ellenőrzését (uo., 114). Beköszöntött a szemléltető főpróbák, az ún. vizionálások[18] időszaka.

A magabiztos cenzúra: 1954–1971

Bár a törvénybe foglalás a helyzet megszigorodását sugallja, az ötvenes évek közepe viszonylagos enyhülést és stabilizálódást jelentett az ország életében. Sztálin 1953-ban bekövetkezett halála Romániában a diktatúra lazulását eredményezte, Dej ugyanis a moszkvai modellek követése helyett a nemzeti sajátosságokat helyezte előtérbe, így kerülhettek elő például az évtizedeken át kiadatlan klasszikus és két világháború közti román szerzők (Popescu, 2003, 84). A – nyilván relatív – enyhülés és szigorodás hektikusan váltakozott ebben az időszakban. Az 1956-os magyar forradalom leverése Romániában is megtorlásokat és tisztogatási kampányt hozott magával, az országnak bizonyítania kellett Moszkvához való hűségét, egyszersmind biztosítania saját integritását, aminek értelmében ’57-től Bukarest gyakorlatilag elkezdte a korábban sztálini nyomásra létrehozott Magyar Autonóm Tartomány felszámolását. „1956 után a román hatóságok pedig átértelmezték az egész magyar kérdést: Erdély ismét politikai, sőt állambiztonsági üggyé vált.” (Bottoni, 2008, 15) Másfelől

18. A rendszerváltás előtti romániai magyar színházakban bevett kifejezéssé vált vizionálás szó ebben a kontextusban nem a látomás, képzelgés szinonimája, hanem a román *vizionare* szó magyarítása, melynek jelentése: megtekintés. A vizionálási eljárás működéséről az alábbiakban részletesen írok.

viszont 1958-ban a szovjet csapatok kivonultak az országból, majd 1962–64 között az Amerikai Egyesült Államoktól kapott országkölcsön feltételeként a kormány általános amnesztiát is hirdetett, melynek keretében több tízezer, az előző két évtizedben bebörtönzött politikai foglyot bocsátottak szabadon.

Színházi viszonylatban ez a tizenhét év mégis összefüggő korszaknak tekinthető, amennyiben a Főigazgatóság 1954-től kezdődően teljes körű hatalommal bírt a kulturális élet összes megnyilvánulási formája, köztük a színházi előadás létrehozásának minden stádiuma felett. Miután a működés menetét önmaga számára tisztázta a cenzúra, 1955-ben a színházak számára is előírta, hogy mi a színházcsinálás „helyes” módja – ez azonban már nem megfontolandó ajánlat vagy ideológiai eligazítás volt, hanem normatíva, amely így hangzott: az előadásoknak a Sztanyiszlavkij-módszer szerint kell készülniük. A rendelkezés mögött nem esztétikai megfontolás állt, hanem az ideológiai propaganda. Sztanyiszlavkij ekkor már szovjet márkanévnek számított, másfelől a pervertált módszer igen jól bevált a dramaturgiailag sovány, de a pártállam szempontjából kifogástalan szocreál darabok megtámasztására. Hogy mennyire volt érdekfeszítő a repertoárokba a Főigazgatóság utasítására kötelezően beiktatott szocreál szövegek áloptimizmusa, azt jól szemlélteti, hogy az erőltetett megjavulás-történetek és törvényszerűen felemelkedő munkásfigurák, elbukó arisztokraták vagy polgárok nemcsak a színpadokról tűntek el utóbb, hanem a színészek emlékezetéből is kivesztek.

> Az igaz, hogy boldogabban játszottam Natasa Rosztovát, vagy a *Nézz vissza*...-ban Alisont, mint valamely hazai darabban, amely mindig arról szólt, hogy valakinek meg kell változnia, hogy jó munkásember váljon belőle. Ezek a szerepek annyira egyformák, hogy alig emlékszem akár még a cselekményükre is, nemhogy a saját szerepemre. Legfeljebb annyi rémlik, hogy ebben a darabban rózsaszín pongyolám volt... (Boros, 2005, 158)
>
> — nyilatkozta Elekes Emma, a nagybányai, később a szatmári színház művésze.

Az átéléses színészi munka elvének továbbá az az előnye is megvan, hogy sok olyan darab színrevitelével inkompatibilis, amelyet a cenzúra amúgy sem látott szívesen: az emberi lét értelmét és az ember racionális irányítottságát, személyiségének struktúraszerű felépítését megkérdőjelező vagy a „miszticizmus" vádja alá eső szövegekkel. Ezt a hiányosságát emelte ki 1971-ben Radu Penciulescu:

> [Sztanyiszlavszkij Rendszerének] nagy igazsága elválaszthatatlanul kötődik a századelő pszichológiai színjátszásához, a karakter lélektani igazságát kereső törekvésekhez. A módszer legforradalmibb magja az volt, hogy megpróbálta feltárni a szereplőt a szavakon túl. De a balzaci, ibseni értelemben vett „karakterek" ideje az irodalomban lejárt. Az új regény és az új színház egész a személyiség eltűnése széléig visz. (Idézi Popescu, 2004, 98; saját fordítás.)

A lélektani realizmus kötelezővé tétele tehát egyszersmind azt is garantálta, hogy ezek az új szövegek nem találhatták meg útjukat a román színpadokra.

A lélektani realizmust kidolgozó, és ezzel az európai színésznevelést száz évre meghatározó rendező neve '55-ben nem volt ismeretlen Romániában. Még a sztálini időszakban kötelezően elkezdték a „Sztanyiszlavszkij-körök" szervezését, ami az ideológiai nevelés indirekt formája volt, és valójában a művészeti stílusként nem értelmezhető szocialista realizmust, a „forradalmi fejlődés" gondolatát igyekezett népszerűsíteni. Ennek bizonyítéka az, hogy *A színész munkája* című könyv a bukaresti Irodalmi és művészeti Kiadó (Editura de stat pentru literatură şi artă) gondozásában Lucia Demetrius és Sonia Filip fordításában 1955 végén jelent meg először románul *(Munca actorului cu sine însuşi)*.[19] 1955-ig tehát mind a szakmainak nevezett eszmecserékben, mind a színművészeti felsőoktatásban, ha Sztanyiszlavszkijra hivatkoztak, akkor valamely követője nyomán, vagyis egy értelmezésre támaszkodva

19. Az akkori, hozzávetőlegesen nyolcezres példányszámú kiadást nem követte újabb Raluca Rădulescu a Nemira Kiadónál 2013-ban megjelent új fordításáig (Rădulescu, 2013).

beszéltek a rendezői és színészvezetési stílusról, amely ezáltal hamarabb lejáratódott, mintsem igazán ismertté válhatott volna.

> A színház figyelemreméltó szerepet játszik a társadalmi öntudat fejlesztésében. (...) A színpadon mozgó, cselekvő, eleven ember és a nézőtéren helyet foglaló néptömegek közti közvetlen kapcsolat különleges felelősséggel ruházza fel a színházat. (...) Davila, Nottara, Gusty örökségét színészeink és rendezőink a nagy Sztanyiszlavszkij példája és útmutatása jótékony befolyása alatt fejlesztik tovább. Tudvalévő, hogy a színház alapeleme az irodalmi szöveg, a darab. A mai román színház felvirágoztatását tehát nem lehet másképp elérni, mint elsősorban a repertoár hazai darabokkal történő gazdagításával, amelyek napjaink emberét és problémáit léptetik színre." (*Teatrul*, 1956; saját fordítás.)

Ezzel a vezércikkel indult 1956 áprilisában a *Teatrul* (Színház) folyóirat első száma. A román színházművészet azonban ekkor már más irányban kereste a színpadi igazságot.

(A teatralizálódó román színház)

A két világháború közti időszakban Ion Sava nevéhez kötődik a Fiatal Rendezők Köre (Cenaclul Tinerilor Regizori), illetve a színház teatralizálására[20] tett kísérlet. Sava és társai – Soare Z. Soare, Sorana Coroamă-Stanca stb. – munkáikban a színház saját nyelvét próbálták kidolgozni, azokat a kifejezőeszközöket keresve, amelyek a színházat megkülönböztetik a többi művészeti ágtól, elsősorban az irodalomtól, és egyensúlyba hozni a szöveg fontosságát a színész, a látvány, a rendezés fontosságával. Akárcsak később az építészből lett rendező Liviu Ciulei vagy a képzőművészként indult, napjainkban is fontos rendezéseket jegyző Silviu Purcărete, Sava erős vizuális kötődéssel bírt: pályája kezdetén képzőművészeti kritikákat

20. Lásd Ion Sava összegyűjtött írásait: *Teatralizarea teatrului* (Bukarest: Editura Eminescu, 1981).

írt, karikatúrákat készített, és ezt kamatoztatta rendezéseiben is. Az 1945-ben színpadra vitt ún. maszkos *Macbeth*ben a maszkok az egyes szereplők sűrített jellemzését adták – kijelöltek egy stílust, amelyhez azonban a színészek nem bírtak csatlakozni, és amelyet a kritika ugyanúgy elutasított, mint 1926-ban Budapest a „frakkos *Hamlet*et".[21] Tizennyolc évvel Sava halála után a *Teatrul* kritikusa, Ion Cazaban kiemelte a rendező kiváló érzékét a karikírozásra, azon képességét, hogy a díszlet, a világítás, a hangok által atmoszférát teremtsen, érzéseket sugalljon (masszív, visszhangos falak a *Hamlet*ban, tükör a *Hat szereplő szerzőt keres* című előadásban stb.). Sava a színésztől azt várta, hogy a szerep (származása és lelki indítékai) tanulmányozásán túl képes legyen a rendező által kért értelmezést, hangvételt megvalósítani, és ne „emésszе fel" önmagát az átéléssel, hanem kiművelt játéktechnikájával érje el a nézőben a kért hatást (instrukcióinak hosszú távú színésznevelő eredménye volt); a darab személyes olvasatának színrevitelét a rendező feladatának tartotta (Cazaban, 1965, 37–46). Sava nem sokkal 1947-ben bekövetkezett halála és a Színház- és Filmművészeti Intézet rendezőszakának létrejötte előtt találkozott a Fiatal Rendezők Körének informális keretei közt az akkor a húszas éveiben járó Liviu Ciuleijal, aki díszlettervezőként dolgozott is egyik utolsó előadásában, a *Golden boy*ban.

Ciulei egy évtizeddel későbbi cikke, „A színpadkép teatralizálása" (Teatralizarea picturii de teatru) tehát egy kényszerűen abbamaradt kísérlet- és értekezéssorozat folytatásaként jelent meg a *Teatrul* folyóirat rendszerhű nyitószámát követően mindjárt a második kiadásban, 1956 júniusában. Írása reakció volt arra a színházkritikai hadjáratra, amelyet akár nevezhetünk másodlagos vagy posztcenzúrának is: az újságírók, akiktől fentről ugyancsak elvárták a népnevelést, cikkeikben igyekeztek a cenzoroknál is élesebb szemmel figyelni, és felfedezni egy-egy előadásban az olyan ideológiai botlásokat is, amelyek átmentek a cenzúrán. A helyzet pikantériáját az adta, hogy ezek a szerzők gyakran maguk is bent

21. Lásd Kárpáti Aurél „Hamlet – Frakkban" című írását a *Pesti Napló* 1926. április 17-i számában.

ültek a drámákat elbíráló bizottságokban, dolgoztak színházi felügyelőként, kritikusként, tehát a saját kollégáik munkáját minősítették. Ciulei ezt a kettős pozícionálást leplezte le, amikor az egyik előadása díszletét ért bírálatra reagált. A kritika formalistának nevezte a díszletet, mert az nem három, szorosan összezárt falból és plafonból állt. Ciulei rámutatott: míg elméletben a mély összefüggések kibontását várják a rendezőtől, a gyakorlatban a valóság fényképszerű másolását kérik számon az előadásán. Véleménye szerint a naturalizmus a román színpadon a realizmus félreértelmezése, aminek az a veszélye, hogy a valóság igazságait keresve az alkotó szem elől téveszti a színpad igazságait. A cikk nem a teatralitás öncélú, mindenáron való használata mellett kardoskodott, hanem az előadás mint szintézis elve mellett tette le voksát: a színház ereje a jelkép, a sugalmazás, hogy egyetlen jól megválasztott elem képes elindítani a néző fantáziáját, amely beteljesíti a színpadi látványt (Ciulei, 2014).

Ciulei 1961-ben vette át a – korábbi igazgatója, az abban az évben elhunyt Lucia Sturdza Bulandra után Bulandra Színházra keresztelt – bukaresti Városi Színház irányítását, ahol igazgatóként első rendezése az *Ahogy tetszik* volt, mely a korábbiaknál is nagyobb port kavart a sajtóban. A Városi Színház, hála Bulandra rendszerhű igazgatásának, az ötvenes években erőteljes művészi fejlődésen ment keresztül. 1957-ben még egy játszóhelyet kapott (a Grădina Icoanei park melletti színházat), foglalkoztatott színészeinek száma elérte a százat, és a főváros egyik legfontosabb színházává vált, amelyet a hatalom is kitüntetett figyelemben részesített, annak minden jó és rossz értelmében. Az *Ahogy tetszik*ről a *Teatrul* folyóirat kétrészes sorozatot közölt (*Teatrul*, 1962), melyben kritikusok és rendezők vitatkoztak Ciuleijal a választott megoldásokról, úgymint a stilizált díszletről (pl. az erdőt 15. századi stílusú kárpit jelenítette meg) vagy a maszkokról (pl. az udvari figurák fehér arcfestést viseltek). A vita másik érzékeny pontja Jacques szerepének értelmezése volt, akit az előadás szimpatikusnak ábrázolt. A kritikusok (az azóta elfelejtett Andrei Băleanu, de a manapság példaértékűként

emlegetett Valentin Silvestru is) felrótták Ciuleinak, hogy a szereplő szkepticizmusát, keserű iróniáját nem állította negatív fénybe.

A cenzúra hatvanas évekbeli alakulásának szempontjából az *Ahogy tetszik*-vita jól mutatja a szemléletbeli váltást. Míg az ötvenes években a cenzorok még alig tudtak mit kezdeni magával a színházi előadással, és figyelmük nagy részét inkább a drámaszövegnek szentelték (a cenzori jelentések közt csak későn és kis számban jelennek meg a vizionálások jegyzőkönyvei), a hatvanas években a rendezés művészetének kváziesztétikai bírálata nemcsak a gyakorló szakmabelieket, hanem a cenzorokat is elérte: nagy lelkesedéssel vetették rá magukat mindenre, ami a színpadon ideológiailag kifogásolható elemnek számíthatott (pl. hogy Rosalinda és Celia mezítláb jelentek meg a színen).

A hatvanas évekre a színházat autonóm művészetnek gondoló jelentős rendezők egész sora dolgozott már Romániában, olyan személyiségek, akiknek nevét az európai turnék alkalmával a külföldi szakma is megjegyezte. A turnék célállomásai a hatvanas évek közepén a testvérállamok voltak, de a Bulandra színház életében csúcsnak tekintett 1967/68-as évad előadásai Nyugaton is vendégszerepeltek. Ceauşescu döntése, hogy a Varsói Szövetség más tagállamaival szemben visszautasította a román csapatok részvételét Csehszlovákia megszállásában, mind a határokon belül, mind a határokon túl nagy szimpátiahullámot indított el (pl. Radu Penciulescu ennek hatására lépett be a Román Kommunista Pártba). Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Andrei Şerban rendezései meghívást kaptak a belgrádi BITEF-re, a Nemzetek Színháza párizsi évadára, az Edinburgh-i Fesztiválra. A turnék hozadéka a fellépő művészek számára felbecsülhetetlen volt: Şerban vizsgarendezését a BITEF-en nézte meg Ellen Stewart, a New York-i La Mamma Színház vezetője, akinek Şerban a későbbi Ford-ösztöndíját köszönhette; a pályakezdő színész, Ion Caramitru nevét Ciulei *Leonce és Léná*jának németországi turnéja alkalmával ismerte meg a szakma, amely évekkel később, Alexandru Tocilescu ’85-ös *Hamlet*jének vendégjátékakor is

felelevenítette az eseményt stb. Az így szerzett ismertség és elismertség sok román rendezőnek biztosított az elkövetkezőkben munkalehetőséget a vasfüggöny nyugati oldalán.

A megszigorodó cenzúra: 1971–1977

A rendezői színház és a cenzúra összetűzéseiben az 1971-es év hirdetett győztest. Kínában és Észak-Koreában tett látogatása után a Ceauşescu házaspár ’71 júliusában meghirdette a „kulturális forradalmat”, azaz a „Javaslatok[at] a párttagok és munkások politikai-ideológiai tevékenységének jobbítására, marxista-leninista nevelésére”. A „Júliusi tézisek” címen elhíresült rendelkezésben a diktátor visszatért a szocialista realizmus követelményéhez, nyomatékosította a párt szerepét az élet minden területén, és megtiltotta a kapcsolattartást a Nyugattal, a román szocialista valóságot nevezve meg az egyetlen forrásként, amelyből az értelmiség és az alkotók inspirálódhatnak (Tismăneanu, 2006). Az intézkedések az ország visszatérését jelentették a sztálinizmus korszakára jellemző elzártság állapotába, egyben az európai értelmiségi élethez és művészethez való felzárkózás teljes ellehetetlenítését. Színházi téren a „Júliusi tézisek” első alkalmazása a Bulandra 1972/73-as évadának nyitóelőadása, *A revizor* példát statuáló betiltása volt.

Az előadást rendező Lucian Pintilie ekkor már túl volt egy betiltáson. *Reconstituirea* (*Helyszíni szemle*) című filmje egy halálesettel végződő kocsmai verekedés újrajátszatása, amelyet az ügyészség rendel el, hogy nevelő célú filmet készítsen belőle. Ennek apropóján Pintilie a fennálló rendszer kemény kritikáját fogalmazta meg, beleértve a szocialista realizmus gyakran nevetséges ragaszkodását a valószerűhöz. A filmbeli milicista mint egyszeri rendező arra instruálja a két fiút az iván jelenetében, hogy

> pont úgy csináld, ahogy történt. Összetörted a poharat? Törd össze a poharat! Énekeltél? Énekelsz, elvtárs! A szifon. Hát törd össze a szifont! De figyelj ide, nekem ne utánozz, vagyis ne csinálj úgy, mintha. Teljes

> lelkedből törd össze a szifont! De ne ordíts itt, mint valami bolond. De túl erőtlen se legyél. Pont úgy csináld, mint az életben. Ha nem olyan, mint az életben – elrontottad a filmem. Úgy csináld, ahogy mi mondjuk. Mert ebben az állam pénze van, ez nevelő film, ennek van értelme! (Pintilie, 1968; saját fordítás.)

A *Reconstituireá*t néhány vidéki vetítés után felsőbb utasításra levették a műsorról.

Amint azt George Banu 2000-ben írt visszaemlékezéséből megtudjuk, *A revizor*ban Pintilie egyértelműen a Ceauşescu-rezsimet állította iróniája célpontjába. Már az alapszituációt úgy magyarázta a színészeknek, hogy képzeljék el, hogy a diktátor egy küldöttének érkezéséről szereznek tudomást. Hlesztakov fogadtatásának jelenetében kenyeret és sót adott a színészek kezébe, amint az a Ceauşescu házaspár vidéki látogatásaikor szokás volt. A hatalom praktikáit a Toma Caragiu által játszott polgármester figuráján keresztül mutatta meg, Hlesztakovot (Virgil Ogăşanu) ördögi figurának ábrázolta, akinek démoniságát mindent legyűrő, racionálisan szinte felfoghatatlan mértékű középszerűsége adta. Az előadás végén az álrevizor jelentette be a revizor érkezését, ezzel megnyitva a befejezést a végtelen ismétlődés lehetősége felé (Pintilie, 2003, 8–10).

Nagyon kevés, amit a három előadást megért produkcióról utólag megtudhatunk. Pintilie, számítva a betiltásra, a főpróbahéten nézők előtt dolgozott (uo., 10). Így a hivatalos előadásszámhoz képest viszonylag sokan látták *A revizor*t, és a bemutatóra már készen álltak a dicsérő kritikák, hogy elejét vegyék a támadásoknak. Ezek az írások – Ana Blandiana, Matei Călinescu, Lucian Raicu, Valentin Silvestru cikkei a *România Literară*, 1972. szeptember 28-i számában – kettős beszédmódot használtak, hiszen szerzőiknek szintén át kellett csúszniuk a sajtócenzúrán, ezért sem a leírásban, sem az értelmezésben nem lehettek őszinték. Az előadásról való beszéd, amely a színháztörténeti kánonba bevonulva megőrizhetné az efemer jelenség lenyomatát, Pintilie esetében csak a betiltást regisztrálta. A század második felének leghíresebb román előadása így valójában meg nem történtté lett.

A cenzorok annak ellenére, hogy Pintilie nem volt hajlandó figyelembe venni a vizionálás után tett megjegyzéseiket, engedélyezték a darab 1972. szeptember 23-i bemutatóját. Az előadáson azonban részt vett a szovjet nagykövet, aki tisztában volt azzal, hogy Moszkvában kevéssel korábban *A revizor* Tovsztonogov-rendezését tiltották be, mert a hatóságok Brezsnyev-kritikát láttak benne[22] (uo., 12). Az akkor már évek óta feszült szovjet-román viszony miatt ez önmagában elegendő ok lett volna, hogy Gogolt ne engedjék színpadra. Az előadást engedélyező egyik cenzor, Ion Brad '98-ban közölt visszaemlékezése szerint a betiltásban fontos szerepet játszott néhány cenzorként is tevékenykedő frusztrált értelmiségi, egészen pontosan drámaíró, akik féltékenyek voltak az előadás sikerére (uo., 17–18).

Pintilie kész volt éhségsztrájkot tartani, egyetlen játszási alkalmat kért még, s kérése teljesült, talán azért, hogy „javíthasson" az előadáson (uo., 26). *A revizor* harmadik, egyben utolsó előadására szeptember 28-án került sor. A betiltás valós okait nehéz felfejteni, lévén, hogy a cenzúra ezúttal sem fogalmazott egyenesen. A hivatalos pártlapban, a *Scînteia*ban (Szikra) megjelent és a rádióban is beolvasott közlemény szerint a kultúrminisztérium a beérkezett nézői panaszok miatt kötelességének tartja levenni a műsorról az előadást, amely a nagy drámaíró „megcsúfolása" (*Scînteia*, 1972). Pintiliét behívták, hogy meggyőzzék, változtassa meg a rendezését, majd miután visszautasította ezt a lehetőséget, eltiltották a színpadtól, a vele szolidaritást vállaló Ciuleit pedig az igazgatástól. A rendkívüli módon nagy nyilvánosság elé tárt közleményben azonban egyiküket sem említették meg név szerint. Nevüket az első perctől elhallgatták, s a román közéletből és köztudatból való mielőbbi kitörlésük érdekében útlevelet is kaptak (uo., 14).

22. George Banu a *Bricabrac* című Pintilie-könyvben közreadott, eredetileg 2000-ben, franciául írt cikke a Tovsztonogov-előadás moszkvai betiltásáról beszél. Más forrásból nem sikerült megerősíteni ezt, s mivel Tovsztonogov egy évvel később, 1973-ban a budapesti Nemzeti Színházban viszi színre Gogol darabját, a leningrádi (nem pedig moszkvai) rendezéséhez hasonló olvasatban, érdemes fenntartásokkal gondolnunk Banu állítására.

’73-ban, amikor Pintilie elhagyta az országot, Andrei Şerban és Vlad Mugur már két éve hiányoztak a román színpadokról. Ugyanebben az évben emigrált Radu Penciulescu és David Esrig, mindketten *A revizor*, illetve saját előadásaik betiltása okán. Liviu Ciulei „csak” ’80-ban követte példájukat. A román színházak és színiiskolák az elkövetkező két évtizedben rendező és tanár nélkül maradtak, ami annál is lehangolóbb, mivel utólag tudható, hogy a felsoroltak mindegyike sikeres rendezővé és megbecsült mesterré, iskolaalapítóvá lett Nyugaton.

A láthatatlan cenzúra: 1977–1989

A Pintilie-előadást betiltó közlemény előre jelezte azt a stratégiát, amely ’77-től hivatalossá vált: a demokrácia látszatának fenntartása érdekében a cenzúra a népakarat, a közvélemény mögé bújt. Hogy végképp számon kérhetetlenné váljon, 1977-ben felszámolták a Főigazgatóságot és a megyei kirendeltségeket, és a kulturális élet szervezésének, ellenőrzésének minden aspektusa a kultúrminisztérium hatáskörébe került át. A cenzúra hivatalosan megszűnt. A gyakorlatban azonban erősebb és követhetetlenebb volt, mint valaha.

A Főigazgatóság explicit, látványos tevékenységének csökkentésére tett első javaslat 1964-ben született (Maliţa, 2009a, 121). Részben saját korábbi teljesítménye hangsúlyozása érdekében a Főigazgatóság úgy vélekedett, „átnevelő” munkássága eredményes volt, és bizonyos területeken nincs már szükség olyan szigorú kontrollra, mint addig. Elengedhetőnek gondolták például a színházak munkájának felügyeletét, amelynek irányítását a kultúrminisztérium amúgy is elvégezte. A tulajdonképpeni cél a Főigazgatóságról kialakult kép javítása volt, valamint a cenzor és a társulatok nyilvános, direkt találkozásának elkerülése a vizionálások alkalmával. A javaslatot azonban a pártvezetés akkor még elvetette, hogy másfél évtizeddel később úgy jelentse be, mint egyfajta kisebb forradalmat, rövid időre megtévesztve a közvéleményt.

A későbbiekben a hatalom még inkább tartózkodott az olyan látványos akcióktól, mint a már bemutatott előadások betiltása. Ehelyett eleve kevesebb darabot engedélyezett, nehezebben teljesíthető feltételeket szabott, és „meggyőzőbb" volt az alkotók átnevelésében, az öncenzúra erősítésében. Az ideológiai rendőrség szerepét, ahogy a hatvanas években a Főigazgatóság nevezte magát, '77 után informálisan az állambiztonsági szerv (a Szekuritáté) vette át kiterjedt informátorhálózata révén, ezzel véget vetve annak az illúziónak is, hogy a cenzúra határozatai esztétikai megfontolásból eredtek. A döntést ezután kizárólag szóban közölték. (Marian Popescu szerint ez a változás nem egy csapásra, hanem fokozatosan történt a „Júliusi tézisek" után [Popescu, 2004, 122].) A tiltás ellen így nem lehetett óvást emelni, a miértjei egyre kevésbé voltak tiszták, időnként az irracionális határait súrolták: például olyan, banális szavakat húzattak ki a szövegkönyvből, mint „kávé", „hús" vagy „hideg", „sötétség", mert felforgatónak minősültek, előbbiek mert hiánycikkek, utóbbiak mert nagyon is jelenvaló aspektusai voltak a nézők mindennapi valóságának (Maliţa, 2009b).

A „Vigu"-ügy

A nyolcvanas években mind nagyobb teret kaptak a hatalmi visszaélések, illetve kialakult azoknak a köre, akik a pártnak tett „ellenszolgáltatások" fejében valamivel nagyobb szabadsághoz jutottak. A kompromisszum lehetőségével élni tudó művész a rendszer ideális teremtménye. A renitensekre a megsemmisítés várt művészként, de gyakran emberként is. Ez történt Visky Árpád színésszel.

A marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben 1963-ban diplomázó színész pályája elején két évig Sepsiszentgyörgyön játszott. Nem érezte jól magát a színházban, úgy vélte, az igazgatója (Kováts Dezső) utálja – tudjuk meg megfigyelési dossziéjából (I 0233766/I. dosszié, 56–57). A Szekuritáté korábban megpróbálta beszervezni informátornak, fedőnevet is kapott: „Bartalis". Az ügy

sikertelen lezárulásának dokumentuma az az 1964-es ügynöki jelentés, amelyben tartótisztje utolsó találkozásukról beszámolt. A huszonnégy éves színész teljes nyíltsággal vállalta elégedetlenségét az országvezetéssel és annak magyarságpolitikájával, valamint hogy nem akar „besúgó” lenni (a szó magyarul szerepel a román nyelvű jelentésben) (I 0233766/I. dosszié, 30–33). Miután kizárták az informátori hálózatból, megfigyelés alá került, így számos bizonyíték gyűlt ahhoz, hogy 1965-ben vádat emeljenek ellene nacionalista megnyilvánulások okán (P 0000155 dosszié). Az ügy fontosabb pontjai bizonyos versek, dalok voltak, valamint a színész a románokkal szembeni viselkedése. A Viskyvel jó barátságban lévő marosvásárhelyi Szőcs Kálmán verseire a „Pajtás Imre” fedőnéven dolgozó, a színész lakásába bejáratos ismerős hívta fel a Szekuritáté figyelmét. Szőcs nagyon személyes, elégikus költészete[23] nem tűnt elég nyomós bizonyítéknak a vádhoz, noha alapos vizsgálatnak vetették alá: az I 0233766/I. dosszié tucatnyi Szőcs-vers kéziratát tartalmazza, amelyeknek román fordítását is elkészítették. Súlyos bizonyíték volt viszont a Nagy-Magyarország történelmét idéző dalok, mint a *Te bujdosó székely* nyilvános (egy cukrászdában történt) eléneklése. Ráadásul Visky kötekedett is a cukrászda román felszolgálónőjével, amiért az nem magyarul beszél. Az ügy szóbeli figyelmeztetéssel zárult (I 0233766/I., 1–2).

Az 1967/68-as évadtól Visky a Marosvásárhelyi Állami Színház alkalmazottja volt. Társulati megbecsültségére szerepei mennyiségéből (1968 tavaszától 1973 júniusáig szám szerint tizenhárom),[24] valamint abból következtethetünk, hogy keresete öt év alatt a kezdeti 1250 lejről másfélszeresére emelkedett. 1973. november 27-én 1830 lej volt a havi fizetése, derül ki Visky Árpád a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház archívumában tárolt személyzetis dossziéjából. Ennek ellenére 1974. március 1-jén megkapta a felmondását.

23. Lásd Márkus Béla „A legszebb éneket kerestem. Szőcs Kálmán lírájáról” című írását a *Tiszatáj* 1979. áprilisi számában.
24. Visky Árpád szerepeinek listája: http://www.cimec.ro/SCRIPTS/TeatreNou/Detaliu_Actori.asp?nr=1&pm=VISKY,%20ARPAD [2021. augusztus 15.]

A színész éppen erdélyi kortárs költők verseiből összeállított előadóestje, a *Csöndes Kiáltvány* bemutatójára készült. A címet a fél évvel korábban öngyilkosságot elkövetett barát, Szőcs Kálmán verse ihlette. A színház leállította a készülő produkciót, Visky szerződését felbontották. Az intézkedés az 1972-es munkatörvény 130-as cikkének 1/a. bekezdésére hivatkozott: az intézmény kezdeményezheti az alkalmazott munkaszerződésének felbontását, amennyiben a betöltött állás átszervezés következtében megszűnik.[25] Nem adott viszont magyarázatot arra, hogy miért szűnik meg egy színészi állás az évad közepén. Erre vonatkozóan csak szubjektív beszámolók állnak rendelkezésünkre. Kovács Levente rendező szóbeli közlése szerint egy, a magyar társulaton belül történt személyes incidens volt az oka annak, hogy Viskynek távoznia kellett a színházból. Ezzel szembesítették kihallgatói is a Szekuritátén, a színész azonban úgy vélte, a Marosvásárhelyi Állami Színház élére 1973-ban kinevezett román igazgató, Iuliu Moldovan volt a „leépítés" kezdeményezője (I 0233766/ III. dosszié, 19).

Másfél évvel később Viskyt első társulata fogadta be újra. Az Állami Magyar Színházat 1973-1985 között igazgató Sylvester Lajos szerint „[a] sepsiszentgyörgyi trupp akkor eléggé erősnek és magabiztosnak tűnt, hogy Viskyt a biztos pusztulásból kiemelje és magához ölelje" (Sylvester, 1994a, 5). Az átszerződés anyagi szempontból nem törte meg karrierjét: 1975. szeptember 1-jén Sepsiszentgyörgyön a marosvásárhelyivel nagyságrendileg azonos fizetéssel, 1810 lejjel alkalmazták (B/2 dosszié, 33, 1975/159 határozat). A kisváros akkor még kis szakmai elismertséggel bíró színháza művészileg talán visszalépést jelentett, a társulaton belül mégis jó érvényesülési lehetőségeket kínált. 1975 őszétől 1982 szeptemberéig Visky huszonegy szerepet játszott el, köztük Tiborcot a *Bánk bán*ban (1977), a *Woyzeck* címszerepét a pályakezdő Tompa Gábor rendezésében (1980), Parménioint Sütő András *A szúzai menyegző* című darabjában (1981), Eugen alakításáért az *Éjszaka az országúton* című előadásban pedig még díjat is

25. https://lege5.ro/Gratuit/gyytanzt/codul-muncii-din-1972

kapott a brassói Kortárs Színházi Fesztiválon (1979). A levelek, cikkek tanúsága szerint Visky másodjára megtalálta a helyét a városban: „[1975-ben] feleségének Vásárhelyre ujjongó hangú leveleket írt, még utólag is kedves túlzással, miszerint megérkezett Európába” (Sylvester, 1994a, 5). Metaforája súlyát a közvélekedésnek ellentmondó jellemzés adja: a városkát „Erdély Szibériájának” tartotta az értelmiség (Remetei, 1989, 40), színházát pedig a legrosszabbnak Erdélyben (Vári, 1988, 26). Visky 1981 őszén, a magyarországi turnéról hazatérve is lelkesen nyilatkozott, dicsérte a társulatot és a művészi vezetést:

> Ez a társulat számomra ilyen meggyőző erővel még soha nem tudta idáig bizonyítani, hogy megérett a Nagy Feladatokra. (...) Ez a társulat, éreztem meg a turnén, immár profi s jegyzik is a „színházi tőzsdén”... Mi a lényege szerintem a professzionalizmusnak? Elsősorban a minőségi munka, másodsorban a fegyelmezett játék. Elmondhatjuk tehát, hogy mostani sikereink már nem az „erdélyi góbé” majd megmutatjuk mi nekifeszülésének köszönhető, hanem fegyelmezett, céltudatos munkának. Emelt fővel állhatunk tehát a színpadon... (...) Egy azonban bizonyos: ezen az úton kell továbbmenni, legfőbb célkitűzésünk az elkövetkezőkben is a minőségi munka kell legyen. Mindenesetre a turné választ adott arra a kényes kérdésre is, hogyan „áll” ez a színház s bizonyította, hogy a feladat nemcsak a feladat elvégzőit, hanem a feladatok adóit, kijelölőit is pontosan jellemzi. (Bogdán, 1981, 3)

Fizetése ekkor már 3955 lej, több mint duplája a hat évvel korábbinak (B/2 dosszié, 12. 1981/37 határozat). „Kivételezetten felgyorsított előléptetései” (Sylvester, 1994a, 5) mindössze fél évtized alatt a legmagasabb színészi státusba emelték. A társulat vezető színésze lett.

Híresen „féktelen temperamentuma” (Halász, 1981, 7) azonban az első évektől gondot okozott.

Visky lázad. Rendkívül jól tájékozott, lapok, folyóiratok garmadáját olvassa, baráti köre, társasági helyzetei

olyanok, hogy mindig szem előtt van. Igazi színész, keresi is a szem előtti életet. Provokál, zsörtölődik, kötekedik, kioszt embereket. Első nagy botránya vendéglői: sült milicistákat kér vacsorára. Feljelentik. Első titkári parancsra el kell távolítani az intézményből. Seprődi Kiss Attila keresi föl a megye főemberét. Összehívjuk a társulatot. Visky fogadkozó típus: javulást ígér. Mi művi felháborodással dorgáljuk meg. Marad a színháznál. (Sylvester, 1994b, 4)

Vélhetőleg ezt az esetet rögzíti a színház személyzeti archívumában az az 1976. április 19-én jegyzett rendelkezés, amely a munkatörvény 100. cikkének 2-es bekezdésére hivatkozva a munkaközösség nevében figyelmeztetésben részesíti Viskyt. A felsorolt okok: ittas megjelenés a próbán, az intézmény belső rendjének felforgatása, valamint nem színházi emberek sértegetése (B/2 dosszié, 31. 1976/17 határozat). A formális intézkedés a színházon belül nem jelentett Visky számára kegyvesztést.

Igazgatója és színháza segíteni igyekezett az utolsó feljelentéskor is. 1982 végén a színház a nem színházi dolgozók számára is nyitott büféjében Visky civil ruhás szekusokat, inkognitóban megjelenő román állambiztonságiakat inzultált, elnyomónak nevezte és távozásra szólította fel őket (I 0233766/II. dosszié, 72–74). Nacionalista-soviniszta propaganda folytatásának bűncselekménye okán per indult ellene a megyei törvényszéken. Azonban mielőtt tárgyalásra került volna sor, 1983. február 22-én este kihallgatás apropóján elvitték otthonából, mint utóbb kiderült, egyenesen Bukarestbe (Sylvester, 1994c, 4). A helyi vezetők mit sem tudtak felelni a három nappal később a hollétéről érdeklődő Bákay Balázs aligazgatónak. Az aznap esti előadást a már összegyűlt közönség előtt kellett lemondani (Sylvester, 1994f, 5). Március 10-ig semmilyen hír nem érkezett felőle (Sylvester, 1994c, 4).

A megyei törvényszék február 10-i dátummal ellátott levelében jellemzést kért a színháztól Visky Árpádról (B/2-es dosszié, 2). Az előbb magyarul gondosan megfogalmazott, aprólékosan átjavított, kiegészített és árnyalt, majd románra fordított jellemzés taktikusan őszinte, szelektív. A színészi

létforma általános nehézségeivel, a színész mint különc társadalmi sztereotípiájával indított, ezek után a zsenisorsot taglalta. „Minél erőteljesebb, érzékenyebb a színész alakító készsége, minél izmosabb művészi tehetsége, köznapi mércével mérve viselkedése annál deviánsabb*nak tűnhet*, tehát eltér bizonyos *hétköznapi* normáktól." (B/2-es dosszié, 8. A gépelt szövegen kézírással tett kiegészítéseket kurzívval jelzem.) A legitimáló célú bevezetést követően a fogalmazvány elismerte, hogy mindez kiemelten érvényes Visky Árpádra: alkoholfogyasztás, indulatosság, sőt üldözési mánia. Az érvelés megpróbálta elhárítani a sovinizmus vádját, amely hadbírósághoz és koncepciós perhez vezethetett.

> Kritikus periódusokban, *a huzamosabb ideig tartó alkoholizáltság állapotában* vele szemben ellenségesnek tekinti, minősíti az egész világot, *az egész* emberiséget. Semmilyen vonatkozásban ne*m* tapasztaltuk, hogy ezeknek a konfliktusoknak bármilyen nemzeti-nemzetiségi vonatkozása lett volna. (B/2-es dosszié, 9)

Korábbi ideggyógyászati kezeléseire hivatkozva a színház szakorvosi kivizsgálást javasolt (uo.). Színészi jellemzéséből a lektoráló kéz gondosan kihúzta a túlnyomó többségben magyar darabokban játszott szerepek tételes felsorolását: „*Nu este necesar traducerea personajelor şi a titlurilor pieselor!*" („Nem szükséges lefordítani a szerepeket és darabcímeket!"), ehelyett a dicsérő kritikákat említette, mondván, azokatt kérésre a törvényszéknek megküldhetnek (B/2-es dosszié, 10). Magánéleti vonatkozásban a családi stabilitást hangsúlyozta a jellemzés írója,[26] és a szűk, a színház hatósugarán túlra csak alig kiterjedő ismeretségi kört (B/2-es dosszié, 11). Vagyis igyekezett azt a látszatot kelteni, hogy a város nagyhangú, közismert figurája tulajdonképpen nem is tényező, szűk szakmai közegén nem jut túl a szava. Veréb, akire nem érdemes ágyúval lőni.

26. A háromgyerekes Visky valójában ekkor már elvált, de továbbra is egy háztartásban élt volt feleségével és két kislányukkal.

A levelet, amely a Dolgozók Tanácsa 1983. február 18-i értekezletén elhangzottak alapján írt jellemzést tartalmazta, Visky elhurcolásának másnapján, február 23-án dátumozták (B/2-es dosszié, 3). A városban ekkor még senki sem tudta, hogy az eltűnt színészt elfogták, vagy csak illumináltan késik otthonról, esetleg nem is él már. Az első tárgyalás júliusban volt (Sylvester, 1994c, 4). A színház csak ekkor, július 28-án iktatta a március 1-jére dátumozott szerződésbontást.[27] A formanyomtatványon írógéppel kiikszelték a felmondási időre és a fellebbezésre vonatkozó sorokat (B/2-es dosszié, 1. 1983/36-os határozat).[28] Az 1972-es munkatörvény[29] 130. cikkének 1/i. bekezdése értelmében az intézmény szerződést bonthat, amennyiben az alkalmazott súlyos kihágást követ el, ismételten megszegi munkavállalói kötelezettségeit vagy a belső rendszabályzatot. Visky esetében a megnevezett kihágás: munkahelyi hiányzás volt – hiszen március 1-jén hetedik napja, július 28-án pedig már hatodik hónapja raboskodott. A 130-as cikk 1/j. bekezdése lehetőséget ad a szerződésbontásra hatvan napon túli letartoztatás esetén, erre volt is példa a sepsiszentgyörgyi színházban (A/1-es dosszié, o.n. 1982/54-es határozat). Visky fogvatartásáról azonban nincs igazoló irat (Sylvester, 1994c, 4).

Visky Árpád meghurcolása csupán egy, különösen tragikus példája a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház 1982–83-ban fokozódó ellenőrzöttségének. 1982 tavaszán szeparatizmus vádjával fentről leállították a harmadik Nemzetiségi Színházi Kollokvium szervezését (Veress, 1998, 222). A *Pompás Gedeon* 1983. február 11-ére kitűzött bemutatóját (*Megyei Tükör*, 1983, 4.) ideológiai okokból elhalasztották. (Erre a továbbiakban visszatérek.) 1983 májusában három színészt részesítettek fegyelmi okokból figyelmeztetésben, és büntettek fizetéscsökkentéssel (A/1-es dosszié, o.n. 1983/25, 1983/26, 1983/27 rendelkezések).

27. A követési dosszié tartalmazza egy 1983. március 14-i telefonbeszélgetés átiratát, amelyben a színház titkársága értesíti Visky Árpád volt feleségét, hogy felbontják a színész szerződését (I 0233766/IV, 2).
28. Az irat másolata: 1. melléklet.
29. https://lege5.ro/Gratuit/gyytanzt/codul-muncii-din-1972

Visky az 1984. augusztus 9-i amnesztia[30] értelmében végül nem öt, hanem másfél évet töltött börtönben. Szabadulásakor azonban közölték vele, hogy Romániában többé nem léphet színpadra (Sylvester, 1994d, 5). A színész ezután, '84-től '86 januárjában bekövetkezett haláláig gyári segédmunkásként dolgozott. Halálának körülményei – ön- vagy idegenkezűség – máig tisztázatlanok, az előzmények azonban kellően megalapozzák a kilátástalanság érzéséből elkövetett öngyilkosság lehetséges szcenárióját (Sylvester, 1994e, 4). A feltételezést erősíteni látszik, hogy a „Vigu"-ügy dossziéja nem zárult le Visky halálával.[31] Temetését fokozottan felügyelték (I 0086037/II. kötet), volt felesége telefonbeszélgetéseit a rákövetkező tíz hónapban is lehallgatták (I 0233766/VII. kötet). A Szekuritáté tudta, hogy Visky halála erősebb hatással volt a közhangulatra, mint bármi, amit életében mondott.

A Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház vizionálási jegyzőkönyvei

Az ideológiai felügyelet nemcsak idővel változott, hanem országosan sem volt egységes. Bonyolult szervezetiségéből és egyre korruptabb természetéből kifolyólag igen változatosan működött a különböző városok színházaiban. A Bukarestben kiadott rendeleteket a helyi apparátus saját értelmezésében és érdekeinek megfelelően, a helyi viszonyok függvényében alkalmazta. Ugyanakkor az egyes esetek kétségtelenül kiadnak egy sormintát, amellyel a román kommunista diktatúra e téren kifejtett tevékenysége általánosságában leírható. Az alábbiakban egy konkrét példát, a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház vizionálási jegyzőkönyveit tekintem át, különös figyelemmel az 1983–89 közötti periódusra. A jegyzőkönyvek az ideológiai ellenőrzés és a színház

30. http://www.monitoruljuridic.ro/act/decret-nr-290-din-9-august-1984-privind-amnistierea-unor-infractiuni-si-gratierea-unor-pedepse-emitent-consiliul-de-stat-publicat-616.html

31. Visky Árpádról a Szekuritáté archívuma összesen tizenhat kötetnyi anyagot őriz. A megfigyelése során különböző fedőneveket adtak neki: „Filozoful", „Virag", „Obiectivul Vlad", az utolsó években pedig „Vigu".

szervezési, intézményi működéséről is tájékoztatnak, legértékesebb vetületük azonban az a jellegzetességük, hogy a hozzászólások az előadások első nézői reakcióit örökítik meg, és ezáltal segítenek kirajzolni a kortárs értelmezői közeget.

Példaválasztásom oka, hogy a téma egyébként lenyűgözően alapos román nyelvű irodalma (Malița, Popescu) nem terjed ki a romániai magyar színházakra, amelyek esetében a pártállami felügyelet megmutatta más, a többségi színházakból nem látható jellemzőit is. A sepsiszentgyörgyi színház e tekintetben a többi erdélyi színháztól is különbözött, mivel egy bár többségében magyarok lakta, de az erdélyi magyar kultúrcentrumoktól eltérően stratégiailag kevéssé fontos városban működött.

1983. március 3-án Sepsiszentgyörgyön megyei bizottság jött létre a készülő előadások szemléltető főpróbáinak ellenőrzésére. A vizionálások utáni megbeszéléseket rögzítő, 19/1-es számmal ellátott jegyzőkönyv a Román Nemzeti Levéltár sepsiszentgyörgyi fiókjában található, a Szocialista Kultúra és Nevelés Tanácsa intézményi örökösének számító Kovászna Megyei Kulturális és Vallásügyi Felügyelőség 553-as levéltári alapjának 315/1983-1989-es dossziéja. A Román Kommunista Párt Kovászna Megyei Tanácsának – a bizottság elnöki feladatait ellátó – főtitkára szerint „szükség van egy a Szocialista Kultúra és Nevelés Megyei Tanácsa fennhatósága alatt működő bizottságra, amely a színházi és zenei előadásokat vizionálja”.[32] Az A4-es formátumú, 126 oldalas, kézzel írott füzet hetvenegy vizionálási jegyzőkönyvet tartalmaz, a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház magyar és 1987-ben megalapított román társulatának készülő produkcióiét a bizottság megalakulásától 1989. december 15-ig – az 1989. december 11-én és 15-én keltezett utolsó két jegyzőkönyvet a titkár nem látta el sorszámmal. A bizottság tizenhat taggal

32. A füzetborító és a bizottság létrehozását dokumentáló első oldal másolatai: 2. és 3. melléklet.
A román nyelvű jegyzőkönyv részleteit mindenhol saját fordításomban idézem. A bizottság életre hívását megindokoló mondatot – „este necesar ca, pe lîngă Consiliul județean al educației politice și culturii socialiste, să funcționeze o comisie județeană de vizionare a spectacolelor teatrale și musicale” – nem szó szerint, hanem értelmének megfelelően fordítottam.

alakult meg, a tagok száma és személye azonban menet közben változott. A füzet első oldalán megszámozva felsorolt nevek alá további négy nevet vezettek fel, az eredetileg a bizottságot alkotó tagok közül sokan kimaradtak a későbbi jegyzőkönyvekből, illetve megjelentek bennük olyan megszólalók, akik sehol sincsenek tagként bemutatva. Az egyes jegyzőkönyvek nem sorolják fel név szerint az aznapi jelenlévőket, így kilétük csak a megszólalások alapján következtethető ki. A tagok egy része fontos helyi és bukaresti pártfunkcionárius és propagandista volt, ám a listát láthatóan gondosan állították össze, odafigyelve arra, hogy a testületben a színházhoz „igazoltan", műértelemmel hozzászóló értelmiségiek (színész, kritikus, lapszerkesztő, zenetanár stb.) és a „nép hangját" képviselő gyári munkások is reprezentálva legyenek, mintegy a bizottság kompetenciáját és demokratikus működését igazolandó. Mivel a vizionálások és bírálatok jogosságáról nem kellett elszámolnia a bizottságnak, valószínűbbnek látszik, hogy e látszat fenntartása egy olyan stratégia része volt, amely elejét vette az esetleg felmerülő elégedetlenségnek.

A bizottság összetétele önmagában is világosan mutatja működésének visszásságát, mivel alapításakor feladatköreit semmilyen formában nem tisztázták. Az elnök ugyan felvázolta röviden a feladatokat, ezek azonban nem annyira a jogosultságra, mint inkább az egyes tagok kötelezettségeire vonatkoztak: a bizottság minden bemutatásra szánt előadó-művészeti produkciót előzetesen megnéz, a tagok kötelesek elolvasni a készülő előadás alapjául szolgáló szöveget, illetve a következő évadra javasolt darabokat is. Szűkszavú eligazítása nem tért ki arra, hogy milyen céllal, milyen szempontok figyelembe vételével kell e feladatokat elvégezni.

A feladatkör egyeztetése több okból sem történhetett meg. Egyrészt senki sem mondhatta ki a nyilvánvalót, hogy a bizottság tulajdonképpeni feladata a cenzúra. Másrészt a vizionálások gyakorlata Sepsiszentgyörgyön sem volt új keletű, a '83-ban felálló bizottság tagjainak nem volt teljesen ismeretlen a helyzet, bár szerepük ezúttal sokkal ellentmondásosabban alakult.

Szemléltető főpróbák 1983 előtt

Az 1948-ban alapított színház már az ötvenes években rendszeresen tartott szemléltető főpróbákat a Művészeti Tanács részvételével, amely tanácsba a színház alkalmazottai mellé legfeljebb egyharmados arányban külső személyeket is meghívtak (Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház 1954-es iratai, 45), és amely tanácsnak pontosan megfogalmazott feladata volt, hogy véleményével, javaslataival „a művészeti intézmény alkotói tevékenységét támogassa" (8-as dosszié, 2). Az ülések magyar nyelven zajlottak, a jegyzőkönyvet magyarul vezették. Ezeket a jegyzőkönyveket a színház irodalmi titkársága tárolja.

A színházigazgató elnökletével zajló gyűlésekre meghívták a párttitkárt és a megyei kulturális osztály képviselőjét, akik azonban a szó szoros értelmében vendégként viselkedtek a művészi munkáról folyó tanácskozáson, legtöbbször egyáltalán nem vagy csak csodálóként, lelkes nézőként szóltak hozzá a produkcióhoz.

> Nagyon tetszett, s ha nekem tetszett, valószínű, hogy a többi románoknak, akik megnézik, is tetszeni fog. Örvendetes, hogy a színház, mely a Virgil Trofin elvt. látogatásakor vállalást tett, hogy az évadban 2 hazai darabot bemutat, a vállalását teljesítette, íme színpadra került a *Mikes* és a *Gábor Áron*. Az utolsó kép a darab emelkedő tendenciáit lerántja. Üdvözlöm a Comitet nevében a darabot, az előadást és sikert kívánok. (34-es dosszié, o.n.)

Így nyilatkozott a *Gábor Áron* szemléltető főpróbája után 1969. július 3-án Moldovan elvtárs (az SZKNT akkori alelnöke). Az előírások és tiltások szigorúságára vonatkozóan figyelemre méltó tény, hogy az évadonkénti kötelező két hazai darab ekkor még lehetett magyar szerző magyar történelmi személyiségekről szóló műve.

A külső hozzászólók a művészi munka iránti felelősségérzettel és tisztelettel mondtak véleményt: „Az anyagi siker valószínűleg meglesz, ez a darab számíthat a közönségsikerre,

de ezzel elérjük-e azt a célt, amelyet a színház egy évvel ezelőtt maga elé tűzött. Nem vagyok meggyőződve, hogy a kritika éppen olyan jól fogja fogadni, mint a nagyközönség" – vélekedett az *Álarcok* című darab 1969. március 12-én látott próbája után dr. Darkó Zsigmond (34-es dosszié, o.n.). A művészek gyakran igen személyes, az alkotómunka intimitásához tartozó részleteket, sérelmeket is megtárgyaltak, időnként meglehetősen feltüzelt hangnemben. Az *Álarcok* megbeszélésén például a színész-igazgató Dukász Anna és a rendező Bán Ernő összetűzéséből bontakozott ki a vádaskodásig fajuló vita arról, hogy kit terhel a felelősség az előadás majdani bukásáért. A jegyzőkönyv vezetője „abbahagyta a jegyzést, mert nem is lett volna képes azt követni" (34-es dosszié, o.n.).

1971-ben a Nagy Nemzetgyűlés által hozott 11/1971-es törvény[33] értelmében megalakult a Dolgozók Tanácsa (Comitetul Oamenilor Muncii), amely átvette a korábbi Művészeti Tanács tevékenységét, részt vett a szemléltető főpróba, kritikai főpróba vagy előzetes bemutató megnevezéssel szervezett eseményeken, vagyis a vizionálásokon. A párttitkárok, propagandisták ezekben az években a korábbiakhoz képest sokkal aktívabban, bőbeszédűbben kapcsolódtak be a készülő produkciók véleményezésébe, azonban kritikus észrevételeik továbbra is a színházszerető és/vagy -értő ember megjegyzései. A *Káin és Ábel* 1979. március 16-án jegyzőkönyvezett megbeszélésén a „Şerbănescu CCEJ"[34] néven feltüntetett személy hosszan taglalta a díszlettel kapcsolatos megjegyzéseit, az alakítások által keltett benyomásait. A színpadképet – amely „a történetet kivett[e] a hagyományos bibliai környezetből, és egy Colosseumhoz hasonló helyre, történelmi romok közé vitt[e]" (Márkos, 2008) – az előadás jelenkorához javasolta közelíteni, a jelmezekhez igazítva, a Káint és Ábelt játszó színészek ugyanis farmert viseltek. „A II. vége jobb lett volna, ha nem lett volna elejétől harsány. Ábel túl fiatal Káin mellett – ikrek. S fiatalsága miatt könnyebben megbocsájthatunk neki. Visky túl fáradt. Ádám első

33. https://lege5.ro/gratuit/gyydgmry/legea-nr-11-1971-cu-privire-la-organizarea-si-conducerea-unitatilor-socialiste-de-stat
34. CCEJ – a Szocialista Kultúra és Nevelés Tanácsa román rövidítése

megjelenése: mintha kívül volna mindenen.” (Szemléltető főpróbák 1978–1979, o.n.) Şerbănescu megjegyzései részben jogosak: Ábelt az 1950-ben született Bálint Péter alakította, Káint, „az emberiség történetének első lázadóját” (Marin, 1979) a nála tíz évvel idősebb Visky Árpád, akit a bukaresti román kritikus, Maria Marin is figyelemreméltónak talált a szerepben. Részben pedig, ha nem is jóváhagyók, de csodával határos módon megengedők. Az idézett hozzászólásban figyelemreméltó továbbá, hogy a jegyzőkönyv írója csak a lényeget rögzítette, nem törekedett pedánsan kerek egész mondatokra. Láthatóan nem egy esetleg várható felső pártellenőrzés számára dokumentált, hanem belső használatra. Ez megmutatkozik az 1983 előtti jegyzőkönyveken is, amelyek nem egységes formai követelményrendszert követnek, szerkesztettségük a mindenkori irodalmi titkár levéltárosi igényességének függvénye. A Salamon (Sombori) Sándor aláírásával ellátott, hatvanas évekbeli jegyzőkönyvek írógéppel írt, számozott A4-es oldalak, amelyeket évadonként kemény borítójú kötetekbe fűztek össze. A hetvenes években, Veress Dániel irodalmi titkárságának idején a jegyzőkönyvek irattartóba rendezett, aláírás nélküli, kézzel írt, különálló A4-es és A5-ös lapok és iskolai füzetek, gyakran kétrét hajtva.

A beszélgetések hangneme 1979-ben még meghitt, a résztvevők nem tartanak a szolgálatos fülektől: a színházigazgató Sylvester Lajos nyíltan felróhatta az 1979 decemberében bemutatott Illés Endre-darab, a *Törtetők* előadásának hibájaként, hogy nincs benne áthallás (Szemléltető főpróbák 1978-1979, o.n.).[35]

A korábbi rend, mely szerint a vizionálást a színház szervezi, a nyolcvanas évekig maradt érvényben. Az SZKNT 553-as alapja 166/1979-1980-as iratcsomójának 209-es lapja például egy 1980. november 10-én iktatott levél, amelyben Sylvester Lajos értesíti a kulturális tanácsot *Az elveszett levél* öt nap múlva tartandó vizionálásáról. A levélen látható a SZKNT igazgatónője által kézzel írt utasítás, hogy ki vegyen

35. Az idézett oldal másolata: 4. melléklet

részt a főpróbán a Tanács részéről.[36] Amíg az események szervezője a színház volt, a meghívottak mondhatni úgy viselkedtek, mint akik a színház felségvizeire eveztek, és szem előtt tartják a művészi alkotómunka szempontjait.

A 19/1-es dosszié

Megyei vizionáló bizottságok létrehozására az ország legtöbb színházában *A revizor* Pintilie rendezte előadásának betiltása után, 1972-ben került sor (Maliţa, 2006a, 186). Kevéssé látszik valószínűnek, hogy Sepsiszentgyörgyön tizenegy évvel később ugyanez lett volna az ok. Annál élesebben tevődik fel tehát a kérdés, hogy milyen indítékból vagy megfontolásból vált szükségessé mégis a cenzúra 1977-es „láthatatlanná" válása után hat évvel, 1983 márciusában egy ilyen szerv beiktatása.

A bizottság mintegy a március 3-i alapító ülés folytatásaként Sütő András akkor már három hete bemutatásra váró darabját, a *Pompás Gedeon*t tárgyalta.[37] A színház műsorán ez volt a negyedik Sütő-darab a *Csillag a máglyán* (1977), a *Káin és Ábel* (1979) és *A szúzai menyegző* (1981) után. Az előző évadban jóváhagyásra benyújtott repertoártervezetben a címszereplőt úgy mutatták be mint burzsoá allűrökkel működő, törtető funkcionáriust, aki saját viselkedésének köszönhetően elbukik, majd tanulva hibáiból megjavul, és visszakerül a közösség kegyeibe (166/1979-1980, 243). A darabismertető szerzője – aki, bár aláírás nincs, feltételezhetően az irodalmi titkár, Veress Dániel – nyilvánvalóan tendenciózusan fogalmazott, megpróbálta a darabot szocreál fejlődéstörténetnek, Gedeont pszichológiailag értelmezhető karakternek beállítani, hogy elfedje azt, amit a szöveget olvasva lehetetlen nem észrevenni: hogy Gedeon már-már Übü királyhoz hasonló, elvont figura, „lelkétől megfosztott ember" (a darabban Regina, Gedeon anyja nevezi így a fiát),

36. Az irat másolata: 5. melléklet

37. Az előadás elemzését lásd az *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések* című kötetben. (szerk. Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Ungvári Zrínyi Ildikó, Kolozsvár–Marosvásárhely: Eikon–UartPress, 2009)

s hogy Sütő a „gedeonizmusban” a hatalom hiposztázisát, a kommunista totalitarizmus abszurditását fogalmazza meg. A darab, bár cselekményét az ötvenes évekbe helyezi, és látszólag kritikusan mutatja be mind Gedeon nagyravágyását, mind a családja és a báró „klerikális reakciós” (Sütő) világszemléletét, valójában felvonultatja és paródia tárgyává teszi az aktuális rendszer összes ferdeségét: a meghasonulásig fokozott megfelelési kényszert, az önmagát a beosztásával azonosító hivatalnokot, a büntetőből magyarázat nélkül büntetetté válás eshetőségét, a jogszerűség teljes hiányát, a kötelező rendszerdicsőítő lelkesedést. Csupa olyan aspektus ez, amelyekre a 19/1-es dosszié majd maga is valós példák egész sorát kínálja.

Nincs rá magyarázat, hogy a *Pompás Gedeon* hogyan csúszhatott át a repertoártervezetet jóváhagyó kultúrtestület ellenőrzésén, amint arra sem, hogy felismerve a tévedést, miért nem tiltották le a bemutatót.[38] Talán a „bejáratott szerző” neve,[39] talán az országos szakmai és társadalmi tiszteletnek örvendő Tompa Miklós személye mérsékelte a darab élét? Tény, hogy miután a „mulasztás” megtörtént, az előadással szemben a vizionáló bizottság fokozott szigorral lépett fel.

A jegyzőkönyvben dokumentált két vizionálás, mint a hozzászólásokból kiderül, nem az első megtekintése volt a készülő előadásnak. Van, aki ötödik alkalommal fordult meg a próbákon, és a bizottság alelnöki funkcióját ellátó helyi SZKNT-elnök is utalást tett egy korábbi megtekintésre, amelyhez képest megítélése szerint nem történt jelentős változás, „van még bőven tennivaló, dolgozni kell még rajta” (19/1,

38. A *Pompás Gedeon* ősbemutatóját Harag György rendezte 1967-ben Marosvásárhelyen. Az előadás bemutatása Sütő szerint korántsem volt problémamentes, és a hatodik játszási alkalom után levették műsorról. Igaz, ennek ellentmondanak Kuszálik Péter kutatásai: a korabeli újságok színházműsora és a marosvásárhelyi színház titkárságának nyilvántartása alapján ő tizenkilenc játszási alkalomról ad számot. Bővebben lásd Kuszálik Péter (2005) „Színre lép Gedeon”. *A Hét*, 3. új évf. 11. sz. (március 17.) 7.

39. Színműíróként Sütő András ekkor már negyvennél is több bemutatót tudott maga mögött. Lásd a szerző darabjainak romániai bemutatóit: http://www.cimec.ro/scripts/TeatreNou/Detaliu_Autori.asp?nr=1&pm=S%C3%9CT%C5%90,%20ANDR%C3%81S Letöltés: 2021. augusztus 10.

2b). Az előtte felszólaló hat résztvevő egymást szárnyalta túl a dicséretben, látványos az igyekezet az előadás, a színészek és a rendező érdemeinek hangsúlyozására. Az egyik felszólaló szerint „Tompa Mester fiatalosabb a fiánál!" (uo.) – az utalás valószínűleg Tompa Gábor 1981-ben színre vitt sepsiszentgyörgyi *Woyzeck*jére vonatkozott.[40] Többen kiemelték a fiatalok számára tanulságos üzenetet , bár senki nem fogalmazta meg konkrétan, hogy mi is volna az. Általánosságban véve elmondható, hogy magáról az előadásról (a színpadképről, a színészi játékról stb.) semmit nem tudunk meg sem a magasztaló, sem az elmarasztaló véleménynyilvánításokból. A címszerepet alakító Dobos Imre színészi teljesítményéről többen szuperlatívuszokban nyilatkoztak, de indoklás nélkül, így magáról az alakításról nem szolgál leírással a jegyzőkönyv. Az előadásról a *Megyei Tükör*ben megjelent írás is csupán annyit jegyez meg, hogy a színész „pályája legjobb alakítását nyújtja" (Magyari, 1983, 2–3). László Károly színművész szóbeli közlése szerint Dobos helyenként Nicolae Ceaușescunak a tévéközvetítésekből közismert gesztusait használta – ha a bizottság tagjai fel is ismerték ezt, a gyűlésen szóvá tenni nyilvánvalóan nem lehetett.

A hozzászólásokat olvasva az a benyomásunk támad, hogy a jegyzőkönyvnek, akár egy analitikus drámának, van egy, az olvasó számára ismeretlen, döntő fontosságú előzménye. A színház pártolói mintha valamilyen, a jegyzőkönyvben nem szereplő, ki nem mondott tét ismeretében nyilatkoznának. Az apránként előkerülő kifogások és módosítási javaslatok lassan rajzolják ki ezt a tétet: mi lesz a döntő az előadás megítélésében, a művészi vagy az ideológiai szempontok? A párt és a kultúrbizottság helyi emberei részletekbe akaszkodnak bele, az előadás egészére vonatkozóan nem tesznek egyértelműen elmarasztaló megjegyzést, óvatosan fogalmaznak, hiszen az ő feladatuk minél több, ideológiailag megfelelő produkció létrejöttét elősegíteni. Ha tehát valamely előadás nem teljesíti ezt az elvárást, az közvetett módon az ő

40. Az előadás elemzését lásd az Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések című kötetben. (szerk. Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Ungvári Zrínyi Ildikó, Kolozsvár–Marosvásárhely: Eikon–UartPress, 2009).

kudarcukat is jelenti a párt szemében. Ennek szellemében a bírálók javaslatokat is tettek olyan változtatásokra, amelyek a felismerhetetlenségig eltorzították volna az előadást: a darabbeli bebörtönzések történjenek jogszerűen, a vallásos énekeket szakítsa meg dzsessz, a fiatalok (Cilike és Pista) legyenek egyértelműen ateisták, a vallásos szövegek és a menny szatirikusan legyenek bemutatva, hagyják ki a revizionista nótát. Utóbbi megjegyzés a *Te bujdosó székely* című dal két sorára vonatkozott. Elképzelhető, mekkora veszélyforrást láttak ebben az énekben a pártfunckionáriusok, hiszen 1965-ben Visky Árpád ellen kishíján eljárás indult miatta. És Viskyt épp ekkor, a *Pompás Gedeon* tervezett bemutatójának és többrendbéli vizionálásának napjaiban tartóztatták le. Nem áll rendelkezésünkre olyan dokumentum, amely bizonyítaná, hogy a bizottság tagjai Visky ügye miatt reagáltak élesen a Trianon-nosztalgiára, de joggal feltételezhetjük, hogy ismerték az előzményeket, és tisztában voltak az érzelmi töltet gyúerejével. S mivel Visky letartóztatása a megyei vezetésen átlépve, egyenesen Bukarestből történt, a megyének is bizonyítania kellett éberségét.

A darabban Gedeon megtiltja a „Hol vagytok, székelyek?” éneklését, majd a harmadik felvonás sírva vigadós jelenetében pont ő lesz az, aki a nótát egyszer mégis továbbénekli: „Erdélyt bíztam rátok.”[41] A bizottság elnöke azzal az indoklással kéri a dal teljes mellőzését, hogy ezekről a sorokról a nézőknek eszébe juthat a darabban egyébként el sem hangzó folytatás. Vagyis a propagandatitkár pontosan látta a színház kommunikációs működésében rejlő csapdahelyzetet: az előadás mint hermeneutikai egész nem csupán a színpadon elmondott-előadott egységből áll, hanem a nézői értelmezésben teljesedik ki. A színház népszerűsége, hozzáférhetősége,

41. A *Pompás Gedeon* 1967 június-júliusában az *Igaz Szó*ban publikált szövege és az abból készült ősbemutató szövegkönyve, valamint a bukaresti Irodalmi Könyvkiadó 1968-as kiadása nem tartalmazza a tiltott nóta éneklésének cselekményszálát. Az 1971-es kaposvári, valamint az 1972-es temesvári bemutató szövegéről nincs információm, ezért nem tudom felgöngyölíteni, hogy mikor kerül bele a darabba a „Hol vagytok, székelyek?”. Azt is csak a 19/1-es dossziéból tudhatjuk biztosra, hogy 1983-ban Sütő már ezt az – 1989-ben a budapesti Szépirodalmi Kiadónál is megjelent – szövegváltozatot tartotta aktuálisnak.

közérthetősége, ami az ötvenes években még e művészeti ág legnagyobb erényének számított a párt szemében (mert elterelte az emberek figyelmét például a vallásról – lásd a már idézett, Stefano Bottoni által leírt 1957-es példát), a nyolcvanas években már a legnagyobb veszélyt jelentette a hatalom számára. A színházi helyzet performativitása, a színház hatása, a belőle „nyert” jelentés nem kontrollálható. Tulajdonképpen a cenzúra reménytelen és hiábavaló küzdelmének beismerése nyilvánul meg a tiltásban.

A propagandatitkár és a bukaresti propagandainstruktor utolsókként szólaltak meg, és jóformán magyarázat nélkül jelentették ki, hogy több munkára van szükség, néhány nap múlva újabb vizionálás lesz. A propagandatitkár mint a bizottság elnöke ezúttal a saját felségterületén volt, ő diktálta a szabályokat.

Az alkotóknak nem maradt más hátra, mint bízni a bizottság jóindulatában, és mintegy kegyelmet remélni a hatalomtól. A 19/1-es füzetben dokumentált, hat nappal későbbi újranézéskor Sylvester Lajos igazgató pontosan ezt tette: alázatosan kérte, hogy engedélyezzék a bemutatót, hiszen több mint száz próbát tartottak már. A propagandatitkár válasza: „Egyszer és mindenkorra legyen világos, hogy a színház vezetésének minden darabot jól tanulmányoznia kell. Az előadásokat időben elő kell készíteni úgy, hogy a vizionáláson az alapokhoz már ne kelljen nyúlni, csak kis retusálásokat végezzünk. A *Gedeon*-bemutató csúszásáért ti vagytok a felelősök. Elnökként még egyszer hangsúlyozom, hogy nem engedünk bemutatni egyetlen előadást sem addig, amíg nincs megfelelően előkészítve, és nem felel meg a közönségnek” (19/1, 4b). Az intés nemcsak erre az egy esetre vonatkozott, hanem általános érvényű előírást jelentett: a színháznak öncenzúrát kell alkalmaznia, hogy többé ne sodorja magát hasonló kellemetlen helyzetekbe, amikor önhibájából késik a bemutató.

A *Pompás Gedeon*nal a bizottság példát statuált, megmutatta erejét, és ellentmondást nem tűrően érvényesítette szabályait. E szabályok egyértelműen eltértek a Dolgozók

Tanácsa szempontjaitól, amelyeket elsősorban a színházi alkotás értékrendje diktált. A belső szűrőn a *Te bujdosó székely* és a *Pompás Gedeon* talán nem akadt volna fenn. Sűrűbb szövésű rostára volt szükség ehhez az előadáshoz, új bizottságra színházon kívüli-felüli, magas beosztású elnökséggel, amelynek tagjai korábban nem vettek részt a színház előadásainak jóváhagyásában. A jegyzőkönyv alapján a *Pompás Gedeon* önmagában elegendő indokot szolgáltatott a bizottság váratlan, előzmény nélküli létrehozására.

A szemléltető főpróbák '83 márciusa után vállaltan felügyelt eseményekké váltak. A Dolgozók Tanácsa belső szervezésű szemléltető főpróbái ettől kezdve abbamaradtak, és nincs nyoma, hogy valaha is folytatódtak volna. A *Kerek Ferkó* 1985. december 17-i megbeszélésének jegyzőkönyvében az előadások művészi színvonalának hanyatlásáról beszélve jegyzi meg László Károly: „Igaz, hogy amióta a megyei vizionálási bizottság működik, a Dolgozók Tanácsa keretében nem tartottunk olyan tanácskozásokat, amelyeken szakmai szempontból tárgyaltuk volna meg a készülő előadást” (19/1, 25a).

A nemzetiségi kérdés

A kommunista diktatúra paródiáján túl Sütő darabjának – a politikus színházra vonatkozó kutatás fényében is – fontos aspektusa a kisebbségi téma felmutatásának mikéntje. A hetvenes évek derekán írt drámáiban a nemzeti, kisebbségi öntudatot heroikus példaképekkel erősítő Sütő András ebben az 1968-ban írt művében „a heroizálás mutatósabb, de mulandó [útja helyett] (...) az illúziómentesség látszatra cinikus, de távlatilag többet ígérő útját” (Bíró, 1984, 134) választotta. A „felemelt fő” patetikus megmaradásharca helyett szatirikus csetepatét, súlyos példázat helyett szürreális játékot írt. A *Pompás Gedeon* nem kötelezi el magát semmilyen társadalmi-politikai ideológia mellett – '83-ban a vizionálóbizottság kifogásaira a szerző és a rendező ezért hozhatják fel magyarázatként azt, hogy a darabban az irredenta

megnyilvánulások a negatív szereplők szájából hangzanak el, vagyis hogy a szerző maga is elítélendőnek tartaná azokat. Valójában a szerző nem polarizálja a szereplőket, és a hatalom kérdését is másképp vázolja fel, mint a későbbi *Egy lócsiszár virágvasárnapja–Csillag a máglyán–Káin és Ábel* trilógiában: a szereplőknek a hatalomhoz való viszonya nem írható le a lázadó és az engedelmes viselkedésmodelljével. Gedeon egyszerre áldozat és „rögtönítélő önkény" (Bertha, 1995, 98), a hatalom képviselője és az apparátus diszkreditált eleme, törvénytisztelő és igazságtalan, illetve a többi szereplő, például a tisztaságot, örök értékekhez való ragaszkodást megtestesíteni látszó feleség, Anna állhatatossága sem makacs elszántság, bőven van benne hely kompromisszumnak (pl. leszedi a feltámadást hirdető írásos falvédőt, amikor a rajoni elvtársakat várja). A román kommunista diktatúra alatt élő magyar kisebbség a *Pompás Gedeon*ban megjelenített képletben nem pozitív hős, csak egyszerűen az, ami: nem román. A protestáns hithez tartozás, az arisztokrata ősök és kortársak, a szóhasználatban elevenen élő Trianon előtti történelem („Hol vagytok, székelyek?", „Ferenc Jóska", „boldog Ausztria"), a törve beszélt román („orádenkidere", „lozimplikk") konstruálják meg a dráma diskurzusában a kisebbségi magyart mint idegent, másikat. A *Pompás Gedeon*, fanyarsága, humora ellenére azért felzaklató, mert nem sző hamisan megnyugtató narratívát (például a megmaradásét) e másik köré, csupán konstatálja a létét, és a nézőre bízza, hogy mihez kezd a szembesítéssel. Ugyanakkor ezzel a cseppet sem allegorikus állítással tabut dönt az egyneműsítésre törekvő totalitarista hatalom szemében is, amely hatalom románnak kívánja látni a többnemzetiségű társadalom összes tagját. A propagandatitkár sommás ítélete szerint „nemzetiségi kérdésekben nem jó gúnyolódni, még a szatíra eszközeivel sem" (19/1, 3b), ezekről hallgatni kell. Tehát kihúzatta a vonatkozó szövegrészeket.

A magyar-román kérdés a későbbiekben is a vizionálások állandó és legkomolyabb témája volt. A zenés szilveszteri összeállításban a bizottság kevesellte a román könnyűzenét, a pártot dicsőítő versműsorban a színészeknek a magyar

versekkel egyenlő arányban kellett románul is szavalniuk, méghozzá kifogástalan kiejtéssel, a néptáncelőadásban román táncokat is be kellett mutatni. De nemcsak az előadás anyaga, hanem a bemutatás mikéntje, a rendezői koncepció is nemzeti szempontból mérettetett meg: a *Zűrzavaros éjszaka* bemutatásán dolgozó Seprődi Kiss Attilának a propagandista felhívta a figyelmét, hogy „a Román Szocialista Köztársaság színházában dolgozik, és ennek megfelelően Caragiale szellemében kell dolgoznia" (19/1, 11a). A *Pompás Gedeon*hoz hasonlóan többrendbeli vizionálásnak alávetett előadással a bizottságnak nem politikai-ideológiai természetű kifogásai voltak, hanem a szerzővel szembeni hűtlenségnek, következésképpen a román nemzet ellen elkövetett tiszteletlenségnek tekintették azt, ahogy a rendező a darab világát és szereplőit láttatta.

A sepsiszentgyörgyi színháznak ez volt a negyedik Caragiale-bemutatója, az eredeti rendezői koncepció megvalósításának esélyeit azonban jelentősen csökkentette az az egybeesés, amelyre a hozzászólások is utaltak. Abban az évben, 1984-ben készült el és került képernyőre a *Zűrzavaros éjszaka* tévéjáték változata Sorana Coroamă-Stanca rendezésében, Valeria Seciu, Mitică Popescu, Petrică Gheorghiu és más népszerű bukaresti színészek szereplésével. E megfilmesítést a bizottság ugyan nem nevezte meg, de gyakorlatilag összehasonlítási alapként használta, és mint „eredeti" Caragialét kérte számon Seprődi rendezésén. A bizottság soraiba a látszat kedvéért beterelt színházszerető munkások és a színház alkalmazottai ebben az esetben is puhítani igyekeztek a keményvonalas párttagokat. Kiemelték, hogy nekik jobban tetszett ez a rendezés, mint a tévéjáték, hogy a magyar színészek más temperamentumúak, mint a románok, vagy hogy nem igazságos a bukaresti „nagy" színészekhez mérni a szentgyörgyieket, mint ahogy a C-divíziós futballcsapatokat sem szokás az A-divíziósokkal összehasonlítani (uo.). Hozzászólásaik azonban csak olajat öntöttek a tűzre, mert épp azt hangsúlyozták, amit a propaganda tiltott: a másságot, a mássághoz, másképp gondolkodáshoz való jogot. Ez nem Caragiale, hangzott a sommás ítélet, majd a propagandista

ugyanazt a kifogást hozta elő, amely miatt a szerzőt is kifütyülték az 1879-es ősbemutatón: hogy romlott, csaló a világ, amit mutat. „Mircea Rădulescu: Jupîn Dumitrache nem egy szedett-vedett alak az utca széléről, hanem kereskedő, polgárőr. Ebben az előadásban egy karikatúra. Ziţa úgyszintén, külvárosi kurva, holott ő nem az” (uo.). „Caragiale-előadás kell, caragialei hangulat! Nem kurvák és ocsmányságok világa” (19/1, 11b). A színházigazgató megpróbált azzal védekezni, hogy maga a darab így van megírva: „Sylvester Lajos: (...) mégiscsak olyan lányról van szó, aki este féltizenegykor felhív magához egy férfit, tehát!” (Uo.) Ennek ellenére az előadást kötelezően át kellett rendezni. Hogy miért nem tiltották meg a bemutatást, ezúttal sem egyértelmű, ám tény, hogy a kultúrbizottság elnöke és a propagandatitkár is azt hangsúlyozták, az előadást be kell mutatni. „Csiki Paraschiva: A bemutatóig még lehet tartani 12 próbát, kijavítani az előadást az elvárásoknak megfelelően” (uo.) „Inceu Ioan: Mindannyiunk közös célja, hogy az előadást bemutassák” (19/1, 12b) – akár más rendezővel is.

A megbeszélésen jelen lévő, de a jegyzőkönyv tanúsága szerint meg sem szólaló Seprődi Kiss Attilának a *Zűrzavaros éjszaka* a harmadik Caragiale-rendezése volt a szentgyörgyi színházban, amely 1952-ben játszotta már a darabot, illetve a szóban forgó bemutató előtt két évvel, 1982-ben vendégelőadásként bemutatta azt a veszprémi színház produkciójában. Seprődi rendezése mindkét előadással kapcsolatot teremtett.

1984-ben Seprődi ugyanarra a színészre, Botka Lászlóra osztotta Spiridon szerepét, aki az 1952-es előadásban is játszotta. Botka szerint

> olyan inast akar velem játszatni, akiért az apja évtizedek óta fizet, csakhogy mesterséget tanuljon, de hiába, mert lustasága, tökéletlensége folytán nem viszi semmire. Munka helyett ténfereg, találkát közvetít, leskelődik, csámcsogva kommentálja a hálószobatitkokat. Fásultan tűri, hogy gazdája még mindig programszerűen verje, tiltsa a dohánytól. Egy jellegtelenségben megöregedett szolga esetében mindez szomorúbb is, nevetségesebb

is, mintha egy suhancról volna szó. (Botka, 1984, 3)

A bizottság csak az ellenszereposztást és a színész jellegzetesen groteszk előadásmódját érzékelte, a harminc éve tartó szolgaságot nem utalásként fogta fel. Annál inkább a helyi kritikus, aki egy-egy ügyesen elhelyezett központozási jellel irányította a nézői értelmezést: „Ez a Spiridon már 30 esztendeje(!) inaskodik, még mindig verik, és kínozzák, de korántsem ostoba, inkább lusta. Lehetőségeivel vet számot »ebben« a világban, és igyekszik kihasználni lehetőségeit" (Bogdán, 1984, 3). Bogdán László kritikáját a vizionálási jegyzőkönyv mellé olvasva már-már úgy tűnik, mintha a szerző szóról szóra ismerné a bizottság kifogásait, és műkritikusi szempontú cáfolatai pontról pontra követnék azokat.

A színháznak egyébként a helyi lap nagy segítséget nyújtott ahhoz, hogy közönsége a jócskán megnyirbált előadásokból a teljes és eredeti alkotói koncepciót olvashassa ki, hogy színpad és nézőtér közötti megegyezés, „közös front", „összekacsintás" szülessen. A *Zűrzavaros éjszaka* bemutatója előtt nemcsak Botkával jelent meg interjú, hanem az irodalmi titkár által írt beharangozót is közölték. Veress Dániel „elhintette" a darab tétjét: „Caragiale sajgó ideggócokat érintett tollával", minek köszönhetően „a *Zűrzavaros éjszaka* jó időre eltűnik – a színházinál mélyebb – süllyesztőben" (Veress, 1984, 2–3).

Seprődi rendezésének kapcsolata a veszprémi vendégelőadással azért releváns, mert a rendezői koncepció ellen leghevesebben tiltakozó propagandista éppen annak rendezőjét, Dan Micut ajánlotta „segítségül" hívni az autentikusnak vélt Caragiale-világ megteremtéséhez (19/1, 12a). Micu és Seprődi mindketten a hatvanas-hetvenes évek fordulóján tanultak rendezést a bukaresti Színház- és Filmművészeti Intézetben. Szemtanúi, résztvevői voltak a román színház reteatralizációs folyamatának és a gyakran betiltással, a rendező emigrálásával végződő előadásoknak. Seprődi érdeklődését saját bevallása szerint ezek az előadások terelték Caragiale felé.

A hályog a '60-as évek vége felé foszlott le a szememről,

> mikor rendező szakos voltam Bukarestben és bár nem nagy lelkesedéssel, de megnéztem Lucian Pintilie *Farsang* rendezését a Bulandra Színházban: (...) fantasztikus volt, mintha 100 év alatt semmi se változott volna Bukarestben. Na, és a díszlet! Valahol a Calea Moșiilor-on láttam hozzá hasonlót. (...) A színpadi urak: lepukkant, tábeszes vigécek, verekedős külvárosi hamiskártyások, a hölgyek szutykos, mosdatlan, kitartott szajhák (...). Ez a felülnézet, ez a megközelíthetetlen rendezői magasságokba emelkedett látásmód – mely a szerzőével azonos; megdöbbentett. Most már megértettem, nem volt véletlen, hogy a szerzőt kiutálták az országból. (Seprődi Kiss, 2008, 7–8)

A létező fordításokat túlságosan tiszteletteljesnek érezve maga fordította le Caragiale darabjait, az ő fordítását használta Dan Micu is a veszprémi előadáshoz. Micu rendezéséről így írt a kritika: „a teljes erkölcsi felbomlás bemutatása foglalkoztatja. A romlottság, a csalás mindennemű megnyilatkozása – legfőképpen szexuális utalásokkal – hatja át az előadást" (Kiss, 1982, 41). A *Színház* recenzense éppen azokat a jellemzőket emelte ki a Micu-előadás értékeiként, amelyekért a propagandista elmarasztalta Seprődit.

A magyar rendező nem ábrázolhatja olyan iróniával a társadalmat – de melyiket? a románt? a 19. századit? a kommunistát? –, ahogyan azt a román rendező ábrázolná, a román szerző megírta. A tiltásban akaratlanul, ám élesen fogalmazódott meg az a nézői attitűd, amely a fiktív történet és a negyedik fal dramaturgiája ellenére is egymás folytonosságában érzékeli a színházat és a társadalmi valóságot, és a színpadon tett esztétikai állításokat automatikusan átviszi a saját, színházon kívüli életébe. Lelepleződött a szocialista realista művészeteszmény álszentsége.

Hatáskörök

Bár a *Zűrzavaros éjszaká*ról folyó vitában a hatáskör kérdése nem vetődött fel expliciten, a 19/1-es dossziéban

rögzített hetvenegy jegyzőkönyvből elsőként ebben, a kilencedikben merült fel tényszerűen, hogy a bizottság nemcsak felügyeli és befolyásolja, hanem alkalmasint teljesen kiiktathatja az alkotói folyamatból az alkotót. A Seprődihez intézett fenyegetésre és az ahhoz hasonló legdurvább hangütésekre akkor került sor, amikor a bizottság valamely tagja az ideológiai felülbíráláson túlmenően színházi szakemberként kívánta érvényesíteni véleményét. A vitában leghangosabb propagandistáról kiderült: az évad előkészítésekor már tárgyalt a színház igazgatójával és a rendezővel a színrevitel lehetséges módjáról, és a főpróbán kellett azzal szembesülnie, hogy tanácsait egytől egyig figyelmen kívül hagyták (19/1, 41b). 1987-ben a frissen megalakult román társulat egyik bemutatója akadt el teljesen váratlanul azon, hogy egy bukaresti felügyelő és a helyi magyar napilap főszerkesztője vitába keveredtek egymással a bizottság jogosultságáról, miután a felügyelő aprólékos utasításokat adott a rendező Gelu Colceagnak a zenei kíséretre, a világításra, a színészek mozgására, egyes színészek színpadi kihasználtságára vonatkozólag (19/1, 41b). Victor Bibicioiu nemcsak ez alkalommal, hanem más előadások megbeszélésén is kis identitásperformanszokat produkált beszámolva arról, hogy hány különböző rendezésben látta a színre vitt darabot, milyen jól ismeri a rendezőt stb. A brassói színház akkori irodalmi titkára, Miruna Runcan úgy nyilatkozik róla, mint

> kultúrhivatalnok[ról], aki tudta, hogy is működik a művészeti élet, amelyben ő is benne élt, olyan… kicsike „cenzor" volt, akivel a művészvilág már baráti viszonyban volt; annak ellenére, hogy az állam fizetett neki, hogy megszabja, mit szabad mondani és mit nem, imádott a művészek közt lenni, és amilyenek az akkori erkölcsök voltak, tartotta értük a hátát, és együtt szidta velük sörözés közben saját műveletlen főnökeit. (Malița, 2006b, 44)

A magát szakértőnek tartó felügyelő, amikor a főszerkesztő kétségbe vonta jogát a felülrendezéshez, kikérte magának, hogy őt, a párt ideológiai tanácsának tagját egyszerű hivatalnokként kezeljék, letiltotta az előadást, amely szerinte

„lagymatag”[42] („leşinat”), és elhagyta a termet (19/1, 42a). Távozása után a bizottság többi tagja meghökkentő módon, első látásra kisebbfajta forradalomnak tűnő cselekedetet hajtott végre: a felügyelő döntését figyelmen kívül hagyva kézfelemeléssel egyhangúlag megszavazták az előadás bemutatását (19/1, 42b). A lázadás azonban nem tekinthető autentikusnak, hiszen a párt helyi propagandatitkárának kezdeményezésére történt, aki a szavazást követően nem késett leszögezni: a bizottság hatásköre mind az ideológiai, mind a művészi kérdésekre kiterjed.

A nyolcvanas évek második felében kifogás érte azt is, hogy a szilveszteri összeállítás nem elég vidám, nem elég optimista, a párt dicsőítése nem eléggé szívből jövő. Az 1989 márciusában bemutatott *Megkésett román*ban „feltétlen ki kell cserélni a piros csizmákat más színűre, hogy ne legyen belőle probléma” (19/1, 55b). Az *Egy őrült naplója* premierjét 1989 júniusáról őszre kellett halasztani, mert a propagandatitkár úgy ítélte meg, az augusztus 23-án tartandó XIV. pártkongresszus miatt nem vállalhatja a darab bemutatásának felelősségét (19/1, 57b).

A *Pompás Gedeon* és a *Zűrzavaros éjszaka* körülihez hasonlóan hangos botrányok a diktatúra utolsó éveire eltűntek. Addigra a színház kénytelen volt példásan öncenzúrára szoktatni magát, a „színházpártiak” egyre kevesebbszer szólaltak fel, a konfliktusok a propagandisták közt zajlottak, és egyre abszurdabb kérdésekről szóltak. Például arról, hogy a RKP 65. évfordulóját ünneplő előadás díszletében a 65-ös számnak vagy az RKP feliratnak kell nagyobb karakterrel megjelennie (19/1, 28b). A bizottság félt az „értelmezhetőségtől” (19/1, 60b), azaz pontosan látta, hogyan működik az a viszonykomplexum, amelyben a diktatúra utolsó éveiben a romániai magyar kisebbség a saját szellemi épségét védeni próbálta: egy nagyon személyre szabott morál értelmében mindent, ami „saját”, értékként kezelt és értékkel töltött meg – így a saját hallgatást is. Valóban, bármiről beszéltek vagy hallgattak is a színészek, a színpad és a nézőtér közötti,

42. „Leşinat” – szó szerinti fordításban: ájult.

öntudatlanul és hallgatólagosan felálló megegyezés olyan erős volt, hogy az ideológiai felügyelet, amely csak a színpadon szövegként, gesztusként stb. konkretizálódó tartalmat képes cenzúrázni, nem tehetett ellene. Az alkotás elválaszthatatlanul együttállt a társadalmi kontextussal annak ellenére, hogy az előadások zöme nem beszélhetett nyíltan a színházon kívüli társadalmi valóságról (kivéve a propagandaműsorokat), de még csak a negyedik fal dramaturgiájából sem léphetett ki. A produkció, a színházművészeti termék esztétikai értelmezhetősége helyett az előadás mint színészek és nézők együttes társadalmi cselekvése történt meg. Amint a színház történetében gyakran, ebben az esetben is bebizonyosodott, hogy a színpad és nézőtér közös artikulációjában megszülető előadásban a szereplők világáról közölt információnál, a fikciós tartalomnál fontosabb maga a kommunikációs helyzetben kialakuló energiaáramlás, amelynek aktív része a színészek és a nézők civil gondolat- és érzelemvilága.

Kérdés, hogy ez a konspiratív „összelélegzés” elegendő volt-e ahhoz, hogy krízishelyzetet teremtsen a befogadásban, és ezáltal megbontsa a hatalom diskurzusát. Más szóval: politikussá vált-e ezáltal a színház?

Az ellenállás

> „Csinálni nem tudunk semmit, s az igazi hős nem hülye, nem is próbálkozik. Mi túl intelligensek vagyunk ahhoz, hogy fejjel menjünk a falnak.”
> (Tamás, 2014, 22)

1981-ben Lengyelországban a szükségállapot bevezetése után a színészek visszautasították, hogy megjelenjenek a tévében és a rádióban. Az országban működő egyetlen, hivatalos adó ugyanis a szükségállapot bevezetésének jogosságát bizonygató adásokat közölt, amelyek tartalmával a társadalom többségéhez hasonlóan a színészek sem értettek egyet, és a szereplések el nem vállalásával az adó egész működését ellehetetlenítették. Bizonyítható törvényszegés nem történt,

a hatalomnak mégis szembesülnie kellett a szolidaritás és a Szolidaritás erejével, azt feltételezte ugyanis, hogy a bojkott mögött a többmilliós taglétszámú szakszervezet, a lengyel ellenállás Lech Wałęsa által vezetett legfontosabb szerve és az annak részeként működő színházi szakszervezet állt (Hübner, 1992, 109).

A társadalmi engedetlenség ehhez hasonló, mégoly passzív-agresszív formájával sem találkozni a román kommunizmus éveiben. A színházi embereket tömörítő szervezet, az ATM kezdettől rendszerhűen működött, és ragaszkodott a privilégiumokhoz, szakmai előnyökhöz, amelyekhez cserébe tagjait juttatni tudta. Az írók két kategóriára oszlottak: a hallgatást választókra és a kettős beszédet művelőkre. Az ötvenes években a Deji-terror hatására sokan választották a hallgatást, egyelőre nem annyira a tudatos ellenszegülés stratégiájaként, hanem a helyzettel szembeni tehetetlenségből. Kérdés, hogy az elnémulást egyáltalán nevezhetjük-e ellenállásnak, vagy erősebb aspektusa a jelenségnek cenzúra interiorizálása, azaz az öncenzúra. Később sokan, akár a párbeszéd lehetőségének és a rendszer belülről történő megváltoztatásának utópiájától vezérelve, akár politikai opportunizmusból, megpróbáltak vállalható kompromisszumra jutni a pártideológiával, ami a hatvanas évek felügyelt szabadságában gyakran működött is, és kialakult a privilegizált írók köre, akiknek együttműködésükért cserébe még a – bár csak látszólag bátor – rendszerkritika is elnézhető volt. Eugen Barbu, Adrian Păunescu, Aurel Baranga, Paul Everac művei mentesültek a benyújtási kötelezettség alól, ők direkt kapcsolatot tartottak fenn a pártvezetéssel. (Maliţa, 2009a, 248) Egyes vélemények szerint a magyar írók között éppen a „felemelt fő" dramaturgiáját művelő Sütő András is azon szerzők közé tartozott, „aki már 1956-ban az erdélyi magyar *ambivalens diskurzus*sal élt, aki öntudatosan ötvözte hatalomközeli pozícióját a hatalomkritikával" (Bottoni, 2005). „Sütő Andrásból a kommunista rendszer kreált híres embert. Letagadhatatlan híve volt a rendnek: hírnevet, stallumot kapott a szolgálataiért. Negyedszázadnyi

szolgálat után nyilvánította ki: nem ilyen lovat akart" (Kuszálik, 2009, 27–28).

A rendszerhű szerzőkkel szemben sorakoztak a tiltott szerzők, akiket jobb esetben rövid úton kiutasítottak az országból, rosszabb esetben bebörtönöztek vagy folyamatosan kihallgattak, zaklattak, bántalmaztak. A megtűrt ellenzék középkategóriája (mint a magyarországi, Aczél György-féle tilt-tűr-támogat felállásban), a rendszert kijátszó, szabotáló alternatívok hiányoztak. A Nagyváradon szerkesztett *Ellenpontok* szamizdat kiadvány összesen hat hónapi működést, nyolc számot ért meg, mielőtt szerkesztőit a cenzúra leleplezte és kiutasította volna. A tamizdat[43] *Kiáltó Szó* '88-ban született meg, és a szerkesztett anyag kicsempészése, majd a nyomtatott, sokszorosított lap visszacsempészése olyan nehézségekkel járt, hogy nem sikerült számottevő mennyiségű olvasóhoz eljutnia. E kettőn kívül a kommunista Romániában a szamizdat-jelenség ismeretlen maradt (Győrffy, 2006).

A román kommunista, főleg a Ceauşescu-féle pártvezetés nemcsak a hivatalos színjátszáson vágott eret, hanem a kőszínházon kívüliként értelmezett alternatív mozgalmak megszületését is ellehetetlenítette. Nem alakultak ki sem olyan vidéki gócok, mint Kaposváron Zsámbéki Gábor, Szolnokon Székely Gábor színháza vagy Szegeden a Paál István által vezetett egyetemi színpad,[44] sem olyan „hálózatok", mint Lengyelországban a templomokban meghúzódó alternatív színházi mozgalmak. Romániában a legfeltűnőbb hiány a lakásszínházaké,, holott megjelenésük nemcsak a magyarországi puhadiktatúrában, hanem a megszállt Csehszlovákiában

43. Tamizdatnak nevezzük a kommunista rendszerben illegálisnak számító olyan kiadványt, amelyet a szamizdattól eltérően külföldön nyomtatnak, és visszacsempészik az országba.
44. Ebből a szempontból további alapos kutatást érdemelne a kommunista időszak egyetemi színjátszása: a Cătălin Naum, Magda Bordeianu, Sugár Teodor, Grigore Popa által 1967-ben alapított bukaresi Podul, a Sugár Teodor vezette Arhiteatru, az 1965-ben Diogene V. Bihoi által alapított temesvári Thespis vagy a szintén temesvári, magyar nyelvű Thália Stúdió, illetve a Kovács Levente vezette marosvásárhelyi Thália-laboratórium tevékenysége. Ezek az együttesek gyakran nagyobb alkotói szabadságnak örvendtek, mint a kőszínházak, például megengedett volt számukra Brecht, Beckett vagy Ionesco műveit bemutatni. (Kovács, 2011, 64) Előadásaik politikussága külön vizsgálatot igényel.

és a szükségállapot alatt álló Lengyelországban is fontos jelenség volt. Az ok a magánterekbe is befurakodó állambiztonsági megfigyelőkön, a szekusokon, és az előrevetített megtorlásokon (magyarán a lehallgatástól való állandó félelmen) túl abban is kereshető, hogy a kihelyezések intézkedésével, valamint az ún. zárt városok rendszere[45] által a hatóságok adminisztratív intézkedésekkel akadályozták a potenciálisan veszélyes szakmai tömörülések kialakulását. A 22 millió lakosú és 240 000 négyzetkilométer alapterületű országban, amelyben a nagyvárosok egymástól viszonylag távol esnek, és nehézkes köztük az átjárás (a szándékosan bonyolult vasúti menetrend és az üzemanyag-korlátozás miatt), az erők könnyen szétaprózódtak.

A lengyel színházi ellenállás történetét megíró Zygmunt Hübner szerint a lakásszínház az elrejtőző összeesküvés és a túlélés színháza, amely mindig valamilyen külső megszállás alatt üti fel a fejét azzal a céllal, hogy a saját kulturális értékeket átmentse (Hübner, 1992, 170). Ha ezen a gondolatmeneten indulunk el, akkor felvetődik a kérdés, miért nem alakult ki a jelenség a hetvenes-nyolcvanas évek Erdélyében sem, ahol pedig a Ceauşescu-féle kisebbségpolitika belső ellenségként kezelte a magyarokat. A fent már elfogadott általános válaszok mellett a közönség kollektív pszichológiájából kiindulva megkockáztatható egy másik válaszlehetőség. A romániai magyar színháznak a mindenféle megkötésen és tiltáson túl volt egy elidegeníthetetlen aduja: a többségi közegben élő kisebbség nemzeti és kulturális önazonossági gyakorlata a nyilvános térben történő nyelvhasználat által. Ezt a feltételezést megerősíti az a tény, hogy ’89 után az erdélyi színházak nézőszáma olyan drasztikusan esett vissza, hogy az nem magyarázható pusztán a tévé és más újonnan megjelent szórakozási lehetőségek elszívó hatásával. Mondhatni, a magyar előadások a színre vitt darab tartalmától függetlenül eleve kulturális demonstrációnak számítottak, és így valamelyest pótolták a hivatalosságot megtagadó, illegalitásba vonuló színházak intézményes

45. Romániában tizennégy nagyvárosba – köztük olyan, a romániai magyarság értelmiségét tömörítő városokba, mint Marosvásárhely, Kolozsvár – csak hivatali kihelyezéssel vagy alapos családi indokkal volt szabad költözni.

ellenállását.

Fontos azonban az is, hogy milyen darabok kerültek színre. Az ezópuszi módon példázatos darabok, gondolok itt különösen Sütő András a hetvenes években bemutatott trilógiájára, a maguk metaforikus, burkolt megfogalmazásai által alkalmat szolgáltattak a rendszerkritika nyilvános gyakorlatára, és így elégtételt adtak a nézőnek – innen a „szeplőtlen Erdély" oly vehemensen védett illúziója is (Bottoni, 2008, 169). Ezek a darabok a rendszer biztonsági szelepjeiként működtek, amelyeken keresztül a növekvő társadalmi feszültségből, elégedetlenségből épp annyi távozott, amennyi a zavartalan továbbműködéshez szükséges volt. Ez a „kutyaharapás-effektus. Hogy mi nem tehetünk (nem merünk tenni) semmit, de élvezzük, ahogy a színházcsináló (filmes, irodalmár) belekap a politikus nadrágjába" (Tamás, 2014, 21). Mihai Măniuțiu rendező szerint a nyolcvanas évek színjátszásának látszólagos felforgató ereje nem másból eredt, mint szándékos hatalmi lazításból, amellyel a rendszer saját felrobbanását megelőzte (Malița, 2006b, 84). Visszatérve tehát a politikus színház a felvezetésben taglalt értelmezéséhez, ezek az előadások korántsem szabotálták a rendszert, mert a néző

> önbecsülését mindennapjaiban csak úgy tarthatja fenn, ha a helytállás fogalmát olyannyira kitágítja, hogy abba a passzivitás, sőt a parancsra tettem attitűdje is belefér. S az eredmény: a „tragédia" nemhogy felrázná, önvizsgálatra késztetné a nézőt, hanem a lehetséges hétköznapi helytállás kötelezettségétől is mentesíti. E drámák kiszolgálni és nem elbizonytalanítani akarják közönségüket. S így a néző az előadások után megnyugodva, a részvétel jóleső érzésével tér haza, hogy tapstól sajgó tenyerébe hajtva arcát, megkönnyebbült sóhajtással mély álomba szenderüljön. (Bíró, 1984, 133)

Dacára az ironikus hangvételű hivatkozásnak, fontos kiemelni, hogy a korszak drámaírói, illetve színházcsinálói tevékenysége mint szakmai jelenségek mutatkoznak érdekesnek, tehát nem az utólagos moralizálás szándékával vizsgálom őket. Ezért teszem hozzá, hogy „még ma is kérdéses, hogy a

ritka kivételektől eltekintve volt-e a hetvenes évek írójának és olvasójának Romániában más, több lehetősége, mint az effajta cinkosság” (Elek, 2000).

Afformanszművészet

Miután megállapítottuk, hogy mind a propaganda, mind az úgynevezett ellenállás színházi produktumai a létező politikai diskurzusba kapcsolódnak be, és nem megbontják, hanem továbbszövik annak összefüggéseit, vizsgáljuk meg ebből a szempontból a korszak erdélyi magyar képzőművészeinek performanszait.

A kultúrminisztérium nem ismerte (el) az akcióművészet műfaját. Az efféle művészi megnyilvánulások nem kívánatosak voltak abban az értelemben, hogy sem anyagi, sem erkölcsi támogatást nem kaptak, szóba sem jött, hogy a képzőművészet elismert tereiben, galériákban, illetve a nagy nyilvánosságú helyeken, például utcákon megjelenjenek – hivatalosan nem léteztek. Az államhatalom csak a festészet, szobrászat, grafika, textil és iparművészet műfajaiba besorolható alkotásokat vette figyelembe, és ezeket is nagyon erősen cenzúrázta. 1966-ban a temesvári 111 csoportnak a Román Képzőművészek Szövetsége még megengedte, hogy absztrakt művekkel szerepeljen egy tartományi kiállításon, a későbbiekben azonban csak a szocialista realizmus által legitimált műfajú és témájú alkotások juthattak a cenzúra elé (Ileana Pintilie beszámolóját idézi Vécsi Nagy Zoltán, 2002, és Ütő Gusztáv, 2013).

A világszerte éppen születőben lévő akcióművészet a hetvenes években Erdélyben és Romániában légüres térbe érkezett. Az önkifejezés igazságát kereső művészek egyre inkább védekezni és rejtőzködni kényszerültek, az országban maradók is egyfajta belső emigrációt választottak, polgári állásuk mellett underground létezést alakítottak ki. A kettős jelenlét lehetősége relatíve nagyobb szabadságot engedett meg a képzőművésznek, mint a színésznek, aki ebben a minőségében csak állami intézményben, tehát a legszélesebb

nyilvánosság előtt alkothatott. Természetesen a korlátozás igen szigorú volt, és aki megpróbálta beszivárogtatni az underground akcióművészetet a legitim szférába, azt azonnal szankcionálták. Baász Imrét például a *Medium 81'* című, „formailag renitens, ideológiailag nemkívánatos gondolatokat ébresztő kiállítás" (Ütő, 2013, 45) megrendezése miatt menesztették a sepsiszentgyörgyi múzeum képzőművészeti részlegének éléről.

Az önkéntes száműzetés ugyanakkor az alkotás páratlan szabadságát is jelentette. Hiszen aki vállalta, hogy a hivatalos művészet paraméterei szerint nem létezik, az csakis a saját belső paramétereinek kellett hogy megfeleljen. Az akcióművészek plusz lehetőségét a színészekkel szemben egy kényszermegoldás adta, amely a hetvenes-nyolcvanas évek erdélyi akcióművészetének legfontosabb ismertetőjegyévé vált. A munka az alkotó legszűkebb magánszférájába vonult vissza, lemondott a vele egyazon térben és időben jelen lévő közönségről, így gyakorlatilag felszámolta önmagát mint művészeti eseményt. A lemondás a közönségről nem kizárólag a képzőművészek gyakorlata volt. *Az átmenet közéleti értékei a mindennapi életben* című könyvében D. Lőrincz József szociológus hívja fel a figyelmet arra, hogy lényegében ugyanez történt akkor is, amikor Kányádi Sándor a *Napsugár* gyerekfolyóirat hasábjain közölt áthallásos verseket a természetről,[46] hiszen „a kódolt politikai kritikának egy óvodásoknak, kisiskolásoknak szóló lapban nincs sok értelme" (D. Lőrincz, 2004, 82). Hasonlóan értelmezhetők a szamizdat kiadványok, amelyek nem a szélesebb helyi közönséget próbálták elérni, hanem informális úton terjedtek, igen kis példányszámban. A különbséget mégis az jelentette, hogy az akcióművészetnek, akárcsak a színházi előadásnak per definitionem a közönség fizikai jelenlétére van szüksége, ennek hiányában viszont a performanszok, happeningek szinte csak önmaguk dokumentációjaként jöttek létre,

46. Az irodalom állandó újraértelmeződését szemlélteti az a jelenség, hogy az *Őszi biztató* vagy a telet búcsúztató *Ne félj!* című, a *Napsugárban* 1987-ben megjelent versek két évtizeddel később analógiás tartalmuktól teljesen függetlenül, ezúttal szó szerinti jelentésükkel kerülnek újra forgalomba: az *Őszi biztató*t 2011. október 1-jén, a *Ne félj!*-t 2014. február 22-én közli a sepsiszentgyörgyi napilap, a *Háromszék*.

olyan artefaktumként, amely a hiányt jelöli. Az esemény éppen esemény mivoltát vesztette el, illetve egy olyan „mintanéző" elképzelt jelenlétében zajlott, aki csupán mint a művész mentális ideálkonstrukciója vett részt a „feedback-szalag" (Fischer-Lichte, 2009, 50) alakításában. A feedback-szalag fogalmát Erika Fischer-Lichte az előadás és a színrevitel megkülönböztetéséből vezeti le: a színrevitel az alkotói terv, amelyet az alkotóművész(ek) dolgoz(nak) ki, az előadás pedig a játékosok és nézők együttes testi jelenlétében megvalósuló esemény, amelyet nemcsak a játékosok cselekedetei, hanem az észlelhető és fizikailag észrevétlen reakciók is alakítanak (uo., 67). A feedback-szalag tehát a játékosok és nézők együttes testi jelenlétében születő alkotások mediális sajátossága, „működését teljes mértékben sem megtervezni, sem kiszámítani nem lehet" (uo., 50). (Ez a közös mediális sajátosság teszi lehetővé azt is, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek akcióművészetéről egy színháztörténeti kutatás kereteiben beszéljünk.)

A számos erdélyi akciót jegyző Ütő Gusztáv szerint munkáikat nemegyszer pusztán az alkotói szándék avatta művészetté: „Az akciók sok esetben olyan egyszerű cselekvéssorozatot fednek, amelyeket semmi nem különböztet meg egy tökéletesen hétköznapi eseménytől. (...) Semmi: egyedül a *szándék*, a gesztus tudatosságának jelzője" (Ütő, 2013, 49–50). Az előadó-művészetek történetében ez a jelenség valószínűleg egyedülálló abban a vonatkozásában, hogy a megvalósult akciót (mint előadást) teljes mértékig a szerzői koncepció (mint színrevitel) formálta meg. Ugyanakkor az is megállapítható, hogy az alkotás elanyagtalanodása és a gondolati tényező előtérbe helyezése, illetve a köznapi tárgyak, cselekvések művészetként való meghatározása által a hetvenes-nyolcvanas évek erdélyi akcióművészete – ha nem is szándékos követőként – bekapcsolódott *A művész lélegzete* és *A művész ürüléke* című munkákat létrehozó olasz Piero Manzoni nevével fémjelezhető konceptuális művészeti irányzatba. *A művész lélegzete* piros, fehér és kék léggömbökből, *A művész ürüléke* azonos feliratú konzervekből állt, címéből adódóan azonban mindkét sorozat túlmutatott a

tárgyszerűségen.

A képzőművészek saját mindennapi életük eseményeit emelték alkotássá, gyakran spontán módon: például a Marosvásárhely melletti Vizeshalmoknak nevezett domboknál végrehajtott akciók lényegében kirándulással, üdüléssel kezdődtek, és a táj meg a társasági együttlét adta az ihletet és a késztetést az alkotásra (Elekes, 2010). A MAMŰ (Marosvásárhelyi Művészek), a temesvári Sigma csoport vagy a sepsiszentgyörgyi Baász Imre köré csoportosuló, magukat 1991-től Etnának nevező képzőművészek minden esetben olyan tereket választottak akcióik megvalósítására, amelyek „haszontalanságuknál" fogva társadalmon kívüliek: tömbházak tetejét, erdei tisztásokat, szántóföldeket. (Az 1991-től megrendezett AnnART fesztivál a nyolcvanas években a Szent Anna-tónál szervezett informális találkozások, eszmecserék szerves folytatásaként született meg; Ütő, 2013, 54.) Ezeknek a tereknek a gyakran land-artos birtokba vétele különösen érdekes, hiszen „ártatlan": használatukkal az alkotók nem követtek el illetéktelenséget, nem fosztották meg a hatalmat semmitől, nem ellenkeztek vele, mint tették volna, ha, tegyük fel, átalakítanak egy történelmi hőst ábrázoló szocreál szobrot. Maga a térválasztás módja azonban pontosan azt a gesztust jelentette, amelyet a diktatúra el akart lehetetleníteni: a pártideológia dimenziójának elhagyását.

Az áttelepülés a magánszférába, illetve a kivonulás a természetbe egyben kilépést jelentett a hatalmi diskurzusból. A család, a szűk baráti kör mikroközösségként a nemzetet, a nemzeti és népi hagyományokat immanensen magában hordozta, ami roppant fontos volt a magyar kisebbség identitásképző folyamataiban, hiszen az egyszerre kommunista és nacionalista román állam nem külön etnikumnak, hanem „magyarul beszélő román[ok]nak" tekintette őket. A természet az államapparátushoz képest eleve adott,, semleges környezetként kínálkozott a végletekig szabályozott, hatalmi jelekkel (nemzeti hősök szobraival stb.) megjelölt városi terekkel szemben. Az akciók általában nem politizáltak sem nyílt, sem allegorikus módon, hanem politikamentességükkel váltak politikussá. A katonai

előőrsöt jelentő avantgárd szóban konnotált támadó, harcias jelleget, az avantgárd művészet anarchista jellegét a művészek határozottan elutasították, és utóvédként határozták meg saját szerepüket. „Nem vagyok avantgárd – stop – utóvéd vagyok – stop” – fogalmazta meg ars poeticáját a MAMŰ egyik alapító tagja, Elekes Károly egy táviratban (Ütő, 2013, 12). Az erdélyi magyar akcióművészek egyik legfontosabb témája a sajátos tömbkisebbségi helyzetből és a többségi nemzet által birtokolt hatalom felülről erőszakolt szocreál formanyelvének zsigeri elutasításából fakadó, mondhatni a kolonizációnak ellenszegülő identitásőrzés és -keresés volt egy olyan politikai berendezkedésben, amelyben az erdélyi magyarságot a kommunista apparátus egyre jobban kiszorította az államból (intézményi funkcióitól megfosztotta, földrajzilag gettósította stb.).

Az uniformizáló szocreál kontextusában politikus gesztusként artikulálódtak azok a megnyilvánulások, amelyek ki tudtak lépni az engedelmesség vagy ellenkezés dilemmájából, és egy harmadik lehetőséget választottak. Ennek egyik pregnáns példája a „röpcédulás akció” néven híressé vált akció 1981-ben, amellyel Baász Imre főként a Román Kommunista Párt megalakulásának hatvanadik évfordulójára meghirdetett kötelező tisztelgésre reagált. *Az áldozat mitológiája* című environmentjén a művész hat véres inget helyezett egy tartórúdra, köréjük röpcédulákat szórt, melyek egy része a két világháború közti illegális kommunista mozgalom szórólapjainak másolata volt, a többi pedig a Kovászna megyei SZKNT nevében invitált az RKP tiszteletére szervezett kiállításra. *A mítosz születése* című akció keretében ugyanaznap éjjel a művész barátai segítségével megtöltötte a város köztereit a kétféle röpcédulával. A meghívó szövege semmi rendszerellenest nem tartalmazott:

> „A Szocialista Művelődés és Nevelés Kovászna Megyei Bizottsága. A képzőművészek Kovászna megyei fiókja 1981. május 6-án, du. 5 órakor, a ROMÁN KOMMUNISTA PÁRT megalakulásának 60. Évfordulójára ünnepi kiállítást rendez (festészet, grafika, szobrászat, díszítő művészet). Tekintse meg

kiállításunkat a főtéri Képtár kiállítótermében! Olvasd és add tovább!” (Chikán, 1994, 30–34)

A Szekuritáté ugyan bevitte az éjszaka szórólapozó művészt, de a megtorlásra végül nem talált indokot. Az akció értelmezéséhez számos vonatkozás adta magát: a vérbe mártott fehér ingek a szimbólumként értelmezhető színek felmutatásán túl utalhattak arra is, hogy a város áruházából néhány nappal azelőtt vonták ki a színes ingeket,[47] az illegális kommunista mozgalmak felidézése pedig része lehetett a művész magánmitológiájának, felmenői közt ugyanis sokan maguk is illegális kommunisták voltak a harmincas-negyvenes években (Ütő, 2013, 47). A múlt és a kortárs jelen összemosása tematizálta a politikai helyzetet, kimondatlanul is felhívta a figyelmet a hivatalos diskurzus inkoherenciájára, hogy a kommunisták elnyomottakból elnyomókká lettek. A gesztus legfontosabb vonzata innen nézve a tilos és az elvárt viselkedésmód ellentétének megszüntetése volt: Baász megtalálta a módját, hogy úgy mutasson rá a hatalom által szorgalmazott polgári viselkedés és művészi modell hazugságára, hogy tételesen ne tagadja azokat. *A mítosz születése* kilépett az ambivalens diskurzusból, amely D. Lőrincz József szerint a kelet-európai totalitárius rendszerben kialakult sajátos, kétpólusú személyiségstruktúrából következett: a hatalom negatív értékei ellen védekezni próbáló „igazi én” kialakított egy „nyilvános ént”, amely az analógiás beszéd és a tudatos vagy akaratlan hallgatás között választhatott (D. Lőrincz, 2004, 68–91). A mindennapi életben az „ők” és a „mi” között egyensúlyozó embert és a társadalom egészét a „mi” alá

47. „A nyolcvanas évek legelején, egy májusi hajnalon furcsa képre lehettek volna figyelmesek a korán kelő vagy az elnyúló tivornyáról éppen hazatérő szentgyörgyiek. Milicisták és káromkodó civil ruhás, veres nyakkendős, kék szemű férfiak elszántan röplapokra vadásztak a parkban, és elkeseredetten igyekeztek összegyűjteni a szelek repítette renitens röpcéket, amelyek az RKP megalakulásának 60-ik évfordulójára szervezett kiállításra invitáltak, s ami még gyanúsabbá tette az egészet (néhány napja piros-fehér-zöld ingeket fedeztek fel a főtéri Corso áruház kirakataiban, és elrendelték – akkor lettünk végképp kétszínűek! – a három szín kivonását a kereskedelmi forgalomból), a röpcédulák sarkában díszelgő felírás volt: OLVASD ÉS ADD TOVÁBB!!!, ami – ki tudja, miért – nyomasztó és baljós emlékeket ébresztett az elvtársakban…” (Bogdán, 2003)

csoportosítani akaró hatalmi apparátust a röpcédulás akció egyaránt figyelmeztette a bipoláris társadalmi rendszer mesterséges konstrukció voltára. Baász munkája ezzel etikai-politikai dimenziót nyert, hiszen ami leleplezi a konstrukciót, az egyben azt is megmutatja, hogy a konstrukció megváltoztatható, és azt, hogy a tényleges változás felelősségén az összes állampolgár egyformán osztozik.

Az akcióművészeti eseményeket nem hirdették meg, ahogyan egy színházi előadást vagy képzőművészeti tárlatot szokás. A cenzúra így nehezen érhette volna tetten a „rendszerellenes" megnyilvánulást, viszont a titkosrendőrség figyelme nem kerülte el a művészeket: „az útról állandó jelleggel figyelt bennünket két-három fekete Dacia, hogy az »őrültek mit művelnek ott«" (Elekes, 2010). A műfaj egyszeri és efemer jellege egyszerre jelentett védelmet, amelybe szándékosan belemenekültek a művészek, és illékonyságot, nem létezést, amelyet ellensúlyozni kellett. Így az eseményekről kimerítő fényképes dokumentáció készült annak reményében, hogy azt külföldre kijuttatva az akciók megtalálják a célközönségüket. A fotók és diafilmek segélykérő palackpostaként működtek, kettős téttel: egyrészt eljutni a távoli közönséghez, másrészt elkerülni a gyanakvó hatalmat. Az akciók megörökítésével ugyanakkor a művészek kockázatot vállaltak: munkáiknak egzisztenciális tétet adtak, önmagukra nézve „életveszélyessé" tették azokat.

> A titkos akciók elkövetői csaknem minden esetben törekedtek a vizuális dokumentációra, amely által a tett kilépett a puszta gesztus, a „csak művészet" kategóriájából, és „valódivá", azaz veszélyekkel járó cselekedetté avanzsált, hiszen, aminek nyoma van, az már felelősséggel jár. (...) Ebben a korszakban rendkívül sok olyan mű született, amelynek a fényképezőgépen vagy kamerán kívül nem volt más szemtanúja, ám az így keletkezett felvételeknek igenis súlyos és valódi értéke lehetett – mint bizonyíték egy esetleges meghurcoltatás során. (Ütő, 2013, 49–50)

Művészi önértékükön túl a dokumentált művek társadalmi szerepet is vállaltak, terhelő bizonyítékként akartak

működni a társadalmi viszonyokra vonatkozóan: „jelezve ezzel is a Román Szocialista Köztársaság katasztrofális helyzetét” (uo., 8).

Érdekes megfigyelni a neoavantgárd akcióművészet erdélyi vonulatában ezt az elsőre akár heroikus-romantikusnak nevezhető tendenciát, ahogy a művész a „vérét adja”, az életét kockáztatja az alkotással, és abban látja az alkotás teljességét, hogy az alkotói szándék ezzel a rizikóval társul. Mint ilyen, a gesztus látszólag anakronisztikus, figyelembe véve a társadalmi körülményeket mégsem ítélhető annak. Akárcsak a hatvanas-hetvenes években Nyugat-Európában és az Amerikai Egyesült Államokban működő akcióművészek önsebesítő performanszai esetében – Michel Journiac, 1969: *Messe pour un corps*; Gina Pane, 1971: *Escalade Sanglante*; Chris Burden, 1973: *Through the Night Softly*, 1974: *Trans-Fixed*; Marina Abramović, 1975: *Lips of Thomas* (Fischer-Lichte, 2009, 126) –, az erdélyi akciók értelmezése sem teljes a társadalmi kontextus hozzáolvasása nélkül. Fischer-Lichte az önsebesítés kapcsán a Krisztus önfeláldozását felelevenítő önkínzó vallási gyakorlatokkal szemlélteti magának az aktusnak a kontextustól erőteljesen függő értelmezését: míg a szerzetesek, apácák önkorbácsolása a kereszténység korábbi századaiban a Megváltóval vállalt közösség által kiérdemelt örök, mennyei boldogság garanciájaként értelmeződött, amelyben a testi fájdalom másodlagos, szinte lényegtelen, addig a hasonló, 20. századi akciók éppen ennek a spirituális kontextusnak a hiányában tudtak működni, így tudták kiszolgáltatni a nézőt a cselekvések brutalitása keltette rémületnek és saját szadista kíváncsiságának (uo., 127). A társadalom „felügyelt színpadán” (Banu, 2007) fellépő erdélyi akcióművészek performanszai értelmezésében, értékelésében is minden esetben kihagyhatatlan szempont – ahogy Elekes Károly fogalmaz – az út szélén álló két-három fekete Dacia.

A „saját lét anyaga”

E körülmények között és a nyugati szakmai történésekről

szinte teljesen leszakadva[48] a művészek megteremtik a műalkotás egy teljesen új minőségét: képzőművészként a műtárgyról, akcióművészként a közönségről, helyesebben annak jelenlétéről mondanak le. Fedezetlenül marad az alkotás intézményi feltétele, anyagszükséglete, hiányzik a szakmai kapcsolatrendszer és a befogadói nyilvánosság – az egyedüli megmaradt elem a művész maga: az alkotás szándéka és a művész teste. A képzőművészet klasszikus nyersanyagainak hiányában „»végszükség« esetén pedig ott volt a test" (Ütő, 2013, 50). Egyes akciókban – paradox módon ismét a körülmények szorításában, mégis az európai tendenciákkal összhangban – performatív fordulat történik, amelynek során a műalkotás anyagává a „saját lét anyaga" válik (Helmut Plessnert idézi Fischer-Lichte, 2009, 105). Az esemény mint műalkotás ebben az esetben a legsajátosabb és legegyedibb anyagot, a művész saját testét használja médiumként, ám nem azzal a céllal, hogy egy jelen nem lévő harmadikat, a fiktív szereplőt megjelenítse, hanem hogy a testet mint anyagot és mint világban-benne-lévőt (uo.) mutassa fel. Ezáltal az esemény kiszakad az ideológiailag kívánatos világképet reprezentáló, központilag propagált szocreál esztétikából, amelyet a mindenható rendező szerepére törekvő államhatalom általános érvényűvé, össztársadalmi színjátékká próbált emelni. A két esztétika közti szakadékot jól szemlélteti a korábban már idézett eset, amikor a cenzorok Liviu Ciulei rendezésében két szereplő mezítlábas megjelenését kifogásolták. Ha elfogadjuk az embodiement Thomas Csordas által bevezetett fogalmát és elméletét, mely szerint a test „a kultúra és az Én egzisztenciális alapja" (idézi Fischer-Lichte, 2009, 124), akkor azt is be kell látnunk, hogy a világban-benne-lévő test nem rendelődik alá valamely ideológiai diskurzusnak, hanem maga a test fenoménja az, ami létrehozza a kultúrát mint szöveget. Ebben az értelemben a test felmutatása, például a meztelenség által, de akár a mindennapi, nem kultúrateremtő, hanem banális tevékenységeiben is, a test kultúra előttiségét, az uralkodó diskurzustól való függetlenségét, megfoghatatlanságát implikálja.

48. A kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola 1980-tól nem járatja a nyugati művészeti folyóiratokat. (Ütő, 2013, 41)

A szocreál művészet a saját „normalitásának" reprezentációja által próbálta egyetemesként rögzíteni az ideológiát, a nézőt a teremtett színpadi világgal „megfertőzni" (Fischer-Lichte, 2009, 131). Ebben a diskurzusban az előadónak a szemiotikai testtel megengedett hatni a nézőre, az alakábrázolás szuggesztív erejével idézve elő a néző megtisztulását, átváltozását.[49] „A pártos ideológia jegyében a művészi alkotásnak hatékonyan hozzá kellett járulnia az új ember megteremtéséhez, megszületik az új típusú hős fogalma" (Kötő, 2011, 280). Akárcsak a polgári illúziószínház, a szocreál előadóművészet is a színészi test fenoménjának a szemiotikai testtel történő minél tökéletesebb elfedését, „felöltöztetését" írta elő. Részint ennek tudható be a szövegközpontúság erősödése is, hiszen az ábrázolt szemléletvilágra kiterjedt a cenzúra hatalma, a test viszont, az állandó változásban lévő organizmus nem felügyelhető, a nézőre gyakorolt hatását tekintve sem megbízhatóan működő anyag. A korabeli romániai közönségben „a meztelen test látványa kiszámíthatatlan reakciókat vonhatott maga után" (Ütő, 2013, 27), és ezt a rizikót a hatalom nem vállalhatta.

A szocreál esztétika paradoxona, hogy úgy akarja nevelni a közönséget, hogy megakadályozná a nézői transzformációnak az előadás jelenvalóságában implikált lehetőségét, és ennek érdekében éppen arról mond le, ami a színház- és performanszművészetben egyedi: a jelen intenzív tapasztalatáról. A színházi kommunikáció modelljét alkalmazva a szocreál színházideálját értelmezhetjük úgy, mint amelyben a szerep (X) teljesen elfedi a színészt (A), és az egyetlen aktív kommunikációs csatorna a szereptől a néző (S) felé irányul. Ehhez képest az akcióművészet ténylegesen elveti, de legalábbis újradefiniálja az előadó (A) és az előadott (X) viszonyát, és sokkal inkább a jelenlét performatív, mintsem annak expresszív minőségére helyezi a hangsúlyt. Az erdélyi akcióművészek, bár előadóművészi előképzettségük nem volt, ösztönösen keresték a test használatának azon technikáit, például a pantomimot (Ütő, 2013, 8), amelyek segítségével megtörhető az észlelés rendje, és a test fenoménja energikus

49. Lásd fentebb Elekes Emma megjegyzését arra vonatkozólag, hogy a darab végére valaki mindig megjavul.

testként, „testesült szellemként” jöhet létre (Fischer-Lichte, 2009, 138). A jelenlét mint testileg artikulálódó tudati folyamat (uo.) ugyancsak egy dichotómiát számol fel, de ezúttal nem a hatalmi-ellenzéki dualitást, hanem test és szellem egymásnak feszülő kettősségét.

> A dichotómia akkor semmisül meg, amikor a színész teste testesült szellemként nyilatkozik meg, és lehetővé teszi a néző számára, hogy mind a színészt, mind saját magát testesült szellemként tapasztalja meg. (...) Aki átéli a színészi jelenlét eseményét, (...) az ezt az eseményt a boldogság olyan pillanataként éli meg, amely a rohanó mindennapokban nem születhet meg. (Uo., 139)

Vagy ahogy Ütő Gusztáv fogalmaz: „Ezek a művek tehát többnyire valódi önkifejezési kényszerből született, mindenféle szakmai becsvágytól mentes túlélési gyakorlatok voltak, akcióművésznek lenni ugyanis egyet jelentett az ismeretlenséggel és a marginalizálódással” (Ütő, 2013, 28).

Vagyis Romániában az a fajta ellenállás, amit a hatalmi és ellenzéki ideológiai elvárások egyformán figyelmen kívül hagyása, a mindenféle állítástól, látható aktivitástól való tartózkodás jelent, azaz az afformativitás hamacheri jelensége a különböző képzőművész-csoportok akcióművészetében érhető tetten.

Közvetlenül a rendszerváltás után

1989 decemberében megdőlt a román kommunista diktatúra, a pártállami cenzúra intézményes és nem hivatalos szervei megszűntek létezni. A színházak működésére és művészeti arculatára negyven éven át gyakorolt befolyás azonban nem vált meg nem történtté. A színházi támogatáspolitika pedig azóta sem változott jelentősen. Az 1948-ban kivétel nélkül államosított, illetve akkor létrehozott színházak 1989 után is a román állam fenntartásában működő repertoárintézmények maradtak. A rendszerváltás utáni első romániai magánszínház, a Marcel Iureș színész vezette bukaresti

Act Színház 1998-ban nyitotta meg kapuit.[50] Az azóta eltelt több mint két évtized alatt számtalan előadás született a költségvetési színházakon kívül, független szféra mint munkahelyteremtő és szolgáltatáskínáló, a piaci versenyben dinamikusan fejlődő kulturális terület azonban a mai napig nem létezik Romániában (Popovici, 2013, 31). A romániai színjátszás a művészi érdemtől függetlenül csepegtetett közpénzen csüng.

A főként a pályázati lehetőségek szűkösségével magyarázható intézményi nehézkedésen túlmenően az alkotási folyamat belső mechanizmusai érdemelnek figyelmet. Feltűnik a csalódottság általános érzése, amely a forradalom után a drámaírókkal szemben támasztott várakozást, a hirtelen felszabaduló remekművek iránti igényt követte, amikor is kiderült, a reményteli fiókok üresek. Holott 1989 előtt, „ha valaki becsületes író, akkor ebben az országban csak az asztalfióknak ír" (Földes Lászlót idézi Bottoni, 2005). Feltűnik a rendezésnek a közízlés nevében történő korlátozása is évtizedekkel a korábban idézett 1948-as rendelet után, mely „optimista és egészséges" előadásokat várt el a színházcsinálóktól.[51] 2001-ben a pályakezdő Radu Afrimot *Algák* című *Bernarda Alba háza*-adaptációja kapcsán „perzsára hívta" a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház vezetősége követelve, hogy változtassa meg a rendezését. Majd mivel Afrim erre nem volt hajlandó, felmondták a munkaviszonyát (Afrim, 2005). A rendezés művészi színvonalát igazolja, hogy a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureşanu Színházban később újra színre vitt előadás UNITER-díj jelölést kapott. Afrimot pont a rendezéseiben minduntalan megjelenő bizarr érzékiség tette a 2000 utáni

50. Bár mindkettő a költségvetési intézmények rendszerén kívül működik, fontos megkülönböztetnünk a magánszínházakat és a független színházakat. A finanszírozás szempontjából a magánszínházak mögött szponzorok állnak, a független színházak pedig többnyire állami pályázatokból fedezik működési és produkciós költségeiket.

51. Álljon itt az ismereteink szerinti legfrissebb példa is. 2020 végén Romániában parlamenti választásokat tartottak. Az azt megelőző kampány hevében a Piatra Neamţ-i polgármester a közösségi médiában támadta meg az Ifjúsági Színházat: a *98% decizia corectă* (98%-ban helyes döntés) című, a tinédzserkori terhesség témájával foglalkozó előadás vulgaritását kifogásolta. A színház fenntartója a jelenleg szociáldemokrata vezetésű megyei tanács, a polgármester a liberálisokhoz tartozik. Vagyis a támadás közvetett módon a politikai ellenfélre irányult, noha a színházon verték el a port.

román színház népszerű alakjává.

A cenzúra hosszú távon nyilvánvaló negatív következményei közül korábban szó esett már az emigráló rendezőkről. Ciulei 1990-ben visszatért a Bulandra színpadára, Mugur a halála előtti néhány évben jelentős előadásokat hozott létre Kolozsváron és Craiován, Penciulescu 2000 után több alkalommal tartott workshopot fiatal színészeknek, Şerban és Purcărete újra rendszeresen dolgozik romániai színházakban, és Pintilie filmjeit ma szabadon vetítik a televíziós csatornák. De vajon harminc évvel a rendszerváltás és fél évszázaddal az emigrálásuk után e „visszahívások" képesek voltak-e valamelyes kitölteni a légüres teret, amelyet a diktatúra utolsó két évtizede teremtett? Lucian Boia történész nyomán Marian Popescu teatrológus egyenesen „a Megmentő mítoszának" nevezi azt az üdvrivalgást, amellyel a román színházi közbeszéd ezeket az alkotókat, főként Şerbant fogadta, a hazai színjátszás felélesztését és bekapcsolását a nemzetközi színházi életbe remélve tőle (2004, 301). E várakozás bizonyos értelemben teljesült is, amennyiben Şerban második román debütje, az *Antik trilógia* (1990), illetve Purcărete több craiovai és szebeni rendezése (*Übü király Macbeth-jelenetekkel*, 1991; *Pantagruel sógornője*, 2003; *Faust*, 2007 stb.) számos nyugat-európai fesztiválra meghívást kapott. A hetvenes évek emigráns rendezői azonban megőrizték vendégstátuszuk Romániában: egyikük sem vezet társulatot,[52] nem vesz részt az intézményes színházi képzésben.

Şerban és Purcărete a klasszikus értelemben vett rendezői színház művelői: az interpretáció és a szintézis, az individualitás pecsétjével ellátott színrevitel mesterei. Purcărete hatszor kapta meg a legjobb előadás UNITER-díját, a díj huszonkilenc éves történetében legtöbbször. Şerban két előadását is egyszerre tüntették ki a legjobb rendezés és a legjobb előadás díjával, és a hírek szerint övé minden idők legnagyobb romániai rendezői honoráriuma: a *Ványa bácsi* színrevitelét

52. A kultúrminiszter meghívására Andrei Şerban 1990-től 1993-as felmondásáig igazgatta a Bukaresti Nemzeti Színházat. Silviu Purcărete 1992-től a Bulandra Színház igazgatója volt, mígnem a 1996-ban távozott a limoges-i állami színházhoz (Centre Dramatique National du Limousin).

2007-ben harmincezer euróval honorálta a Kolozsvári Állami Magyar Színház (Koltai, 2007). Töretlen megbecsültségük segít rálátni arra, hogy a román színházi szakma szemében mi adja egy előadás legfontosabb értékét: „a rendezés művészete, amely kortársi kifejező- és képzelőerővel fedezi fel újra a klasszikusokat" – fogalmaz Purcărete színházáról a kritikus (Patlanjoglu, 2010; saját fordítás).

Hasonló jellemzőkkel írható le a mai román színház konszolidált irányadóinak munkássága. A Kolozsvári Állami Magyar Színházat rekordideje, 1990 óta igazgatja a négyszeres rendezői UNITER-díjas Tompa Gábor; a Kolozsvári Lucian Blaga Nemzeti Színházat 2009 óta vezeti a Babeș-Bolyai Tudományegyetem színházi doktori iskolájának professzora, a háromszoros rendezői UNITER-díjas Mihai Măniuţiu. Mindketten a hetvenes években kapták szakmai felkészítésüket, és a legszigorúbb diktatúrában voltak saját stílusukat a cenzúra akadályait kerülgetve alakító pályakezdők. Măniuţiu 1978-ban kapott rendezői diplomát, pályája kezdeti éveit meghatározta a kommunista rendszer utolsó évtizedének határt nem ismerő korruptsága. Bukarestben nem engedték rendezni, mert nem vállalta az együttműködést a Szekuritátéval, Kolozsváron'83-ban betiltották a készülő előadását (Lucian Blaga *Vizek zavargása* című darabjából) (Maliţa, 2006b, 51–62). Măniuţiu a rendszerváltás óta eltelt években született rendezései saját formakánonjának önreferenciális megnyilvánulásai. „Vélemény-színház" – fogalmaz nagyon sarkosan a színházi eseményből magát kihagyva érző recenzens Măniuțiu *Woyzeck*-előadásáról:

> paranoid monológ. Igen-igen látványos és ijesztően veszedelmes: professzionális, az egész gépezet látványosan és bravúrosan működik. Azt üzeni: így látom a világot! Egy óra harminöt perc! Ezalatt valaki azon őrködik – a rendező –, hogy ne történhessék a színházban semmi más azon az egyetlen, monomániás monológon kívül, hogy: „Én, én, én...! Nézzetek! Lássatok!" Ezt fejezi ki. Kellek én ehhez? (Fenyő, 2009)

Kétségtelen, hogy Măniuţiu előadásai rögzített elemekkel operálnak, és hermetikusan zárt rendszert alkotnak, amely teljesen független az aktuális színházi és társadalmi kontextustól. A rendező kései válasza a korábbi kényszerű ideológiai beágyazottságra és a kritikai realizmus hazug valóságigényére: a teljes társadalmi érzéketlenség. „Az elitista színházművészet még mindig büszkén húzódik vissza elefántcsont-tornyába korának társadalmi problémái elől” (Kricsfalusi, 2014a) – bár ezt a mondatot 2014-ben írja a magyarországi kritikus saját hazája színházáról, Măniuţiu és nemzedéktársai színházára ugyanúgy érvényes.

Mondhatjuk a fentiek alapján, hogy a mai romániai színjátszás fősodrának „közéleti fásultsága” (Sennett, 1998, 13) a kommunista cenzúra és a születőben lévő román rendezői színház törekvéseinek egymásnak feszülésével, illetve ennek hosszú távú hatásaival magyarázható? Hogy az évtizedekig fennálló kényszerű ideológiai beágyazottságától és a kritikai realizmus hazug valóságigényétől egyenes út vezetett a művészszínház elefántcsonttornyához? A feltételezést megerősíteni látszik, hogy míg az intézményesült művészszínház a rendszerváltás óta leginkább eltakarja a néző elől a jelen társadalmát, addig az elmúlt másfél évtizedben számos feltörekvő, jobbára független színházi rendező jelent meg, aki hangsúlyosan mint társadalmi lényt szólítja meg a nézőt.

KÖZELEBB A VALÓSÁGHOZ

„Már nem ábrázolásról van szó, hanem a valóság színházi eszközökkel való előállításáról. (…) A valós színház egyszersmind politikai színház is."
(Gronau, 2014, 13)

> Az [1990-es évek] második felétől az elvben színházjáró középrétegek szinte mindenütt egyszerre ébrednek rá arra, hogy a rendszerváltáskor meggyökerezett hitüktől eltérően nagyon kevéssé tudnak hatni a körülöttük létező világra. Leginkább sehogy. A színház ebből kétféle dolgot vonhatott le: egy kompenzációs törekvést vagy valamiféle elfordulást. Az első azt jelentette volna, hogy a hétköznapokban ugyan nem sokat lehet tenni, de a színház az a hely, ahol legalább eljátszhatunk egy, a jelenleginél jobb világ megteremtésében való részvétel gondolatával. (…) Ám ilyen közönség csak a generációváltással, a 2010-es évek elején bukkan elő. (…) A korábbi *mainstream* értelmiségi közönség biztonságosabbnak gondolta, hogy ha magát apolitikusnak tételezve otthon marad. (Tamás, 2014, 23)

A rendszerváltás után Romániában elsőként a dramAcum csoport jutott a korábbi színházi gyakorlattól legtávolabbra. A 2002-ben drámapályázatként rajtolt projekt a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem (UNATC) rendező szakos diákjainak azon vágyából született, hogy saját művészi világukhoz találó színpadi szövegeket találjanak.

> Belefáradtunk azon siránkozni, hogy mennyire rossz, beteg és ósdi módon születnek a ma színházának előadásszövegei. Azon gondolkodtunk – és a választ tőled szeretnénk megkapni! –, hogyan írna Caragiale ma. Miután már látta a *Ponyvaregény*t vagy a *Mindent anyámról*t. 2000 euróval jutalmazunk, ha megmutatod nekünk ezt. Arra gondolj, MIÉRT, HOGYAN és KINEK akarsz ma színházat csinálni. (Prezentare dramAcum, Onlinegallery.ro)

Az első pályázat mottója nem pusztán szövegírásra invitált, hanem arra is felszólította a színházcsinálókat, hogy reflektáljanak munkájuk társadalmi helyzetére, intézményi környezetére, gazdasági lehetőségeire, kollektív jellegére, illetve a recepció feltételeire. A beérkezett 115 pályamunkából kiválasztott tizenhatnak a szerzője részt vett egy *play development* típusú folyamatban, amelynek során szövegét színészekkel, rendezővel és dramaturggal/drámaíróval közösen színpadra alkalmazták, ő maga pedig „asztali íróból" színpadi szerzővé avattatott. Ez a ma már kőszínházakban is gyakran alkalmazott munkastílus nagy váltás ahhoz az 1989 előtti gyakorlathoz képest, amelyben a kész, azaz az író által befejezett, lezárt szöveg, miután különböző intézmények (irodalmi titkárság, cenzúra) jóváhagyták, módosítatlanul került a színpadra, ahol a szerzője több hónapos vagy éves távolság után látta viszont a premieren. De a kilencvenes évek sem tekintette még a színházi alkotócsapat tagjának a drámaírót. Ezt szimptomatikusan mutatja a tény, hogy a közvetlenül a rendszerváltás után drámaíróként jelentkező Radu Macrinici, Alina Mungiu-Pippidi, Alina Nelega vagy Saviana Stănescu nem ebbéli minőségükben írták be a nevüket a romániai (színházi) köztudatba, hanem mint kulturális események szervezői (Macrinici, Nelega), közéleti gondolkodók (Mungiu-Pippidi), vagy valamivel később egészen más jellegű szövegek szerzőiként (Stănescu) (Peca, 2008).

A dramAcum tagjai közül az alapító, Gianina Cărbunariu drámaíró-rendező tette leginkább próbára a romániai nézői elváráshorizontot munkássága első évtizedében.[53] S tegyük hozzá, tágította ki azt a 2010-es évekre megérkező alkotók számára.[54] A befutott rendezőktől, például Mihai Măniuţiutól vagy Radu Afrimtól eltérően Cărbunariu függetlenként

53. Cărbunariu munkásságáról magyarul bővebben lásd a *Hétköznapi emberek* című kötete előszavát. (szerk. Boros Kinga, ford. Csűrös Réka, Patkó Éva, Marosvásárhely: UArtPress Kiadó, 2020)

54. A tangaProjectről, Ana Mărgineanu és Peca Ştefan közös munkáiról, Mihaela Michailov és Radu Apostol közös munkáiról, a Politikus színházi platform nevet viselő projektről bővebben: Boros Kinga: A végeken. Társadalmi érzékenység a kortárs román színházban. In Varga Anikó, szerk. (2015) *Határutak*. Temesvár: TESZT, 186–201.

általában évi egy produkciót készített Romániában, többnyire saját szövegeiből.[55] Bár előadásai szinte kivétel nélkül meghívást kaptak az országos színházi fesztiválra (FNT), az alkotói törekvéseit övező szakmai értetlenséget jól mutatja, hogy szerzői színházának első előadása, a nemzetközi hírnevét megalapozó, 2003-as *Stop the tempo* utáni tíz évben a FNT válogatói, művészeti vezetői (az említett évek alatt: Ion Parhon, Marina Constantinescu, Cristina Modreanu, Alice Georgescu kritikusok) kitartóan olyan szekciókba tagolták be az előadásait, amelyek metaforikus elnevezésükben nem expliciten ugyan, de megkülönböztetik ezeket a produkciókat a fősodortól, kimondatlanul valamiféle *off*ba sorolva őket. 2013-ban aztán, amikor *Solitaritate* (*Szolitaritás*) című előadásának a meghívás „A holnap színháza" elnevezésű kategóriába szólt, Cărbunariu vissza is utasította a részvételt a fesztiválon (Cărbunariu, 2014).

Hasonlóan járt el Magyarországon Schilling Árpád, aki 2001-ben nem vette át a Színházi Kritikusok Céhe éves szavazásán a *W-Munkáscirkusz*nak ítélt legjobb alternatív előadás díját, 2012-ben pedig eleve visszautasította a Krétakör *A papnő* című előadásának jelölését a legjobb független előadás kategóriájában azzal az indoklással, hogy

> [a] függetlenség nem esztétikai, hanem működésbeli kategória, amely kizárólag az államhoz fűződő viszonyra utal. (...) A független alkotók – kizárólag esztétikai alapon vizsgálva őket – ugyanolyan alkotók, mint „A legjobb előadás" díjára érdemesített kőszínháziak. Ezzel nem az utóbbiakat kívánom leminősíteni, hanem a függetleneket szeretném beemelni a közös szakmai diskurzusba. (...) A „független" szó jelenleg sajnos nem pozitívan, hanem negatívan diszkriminál. (...) Nem a díjak hiányoznak, hanem a szakmai diskurzus: egy generáció emancipációja. (Schilling, 2012)

55. Cărbunariu 2017 óta a Piatra Neamț-i Ifjúsági Színház igazgatója, ahol rendezőként változatlanul szerzői színházat csinál. Anyaszínházában rendezett két előadásán kívül (*Frontal*, 2019 és *Va urma. Pe planeta oglindă*, 2021) ezekben az években nem dolgozott Romániában, csak külföldön.

A Cărbunariura vonatkozó megkülönböztetés az egyéb elismerésekben is tetten érhető: a Színikritikusok Nemzetközi Szövetségének (IATC) romániai szekciója 2008-ban rendezői és drámaírói újításaiért díjazta, 2011-ben a Nagy Remények elnevezésű díjat adományozta neki a *20/20* című előadásáért. A Román Színházi Szövetség (UNITER) évente átadott díjai mellett a 2013-as év teljesítményeit értékelve a szövetség szenátusa egy különdíjat hozott létre: Gianina Cărbunariut *Tipografic majuscul* (Nyomtatott nagybetű) című előadásáért Dokumentumszínházi különdíjjal tüntették ki. „Rendes" UNITER-díjat 2014-ben kapott először, a *For Sale* (*Eladó*) című előadásával.[56]

Vegyük példának a *20/20* című produkciót, amelynek dramaturgja voltam, ezért figyelemmel követtem a szakmai recepcióját. Ha a nézők számát és a meghívásokban megnyilvánuló szakmai elismerést nézzük, az előadás sikertörténet volt. Ötven alkalommal ment telt ház előtt, az előadások felére a Yorick Stúdió székhelyén, Marosvásárhelyen kívül, összesen öt országban, többnyire színházi fesztiválokon került sor (20per20.wordpress.com). A kritikákban artikulálódó szakmai visszhang többnyire azt értékelte benne, hogy „mozaikos, összetorlódó, egymásra licitáló a szerkesztés" (Szemessy), illetve a színészi játékot méltányolta: „Az előadók egytől-egyig nem csupán nélkülözhetetlenek az előadásban, nem csupán »benne vannak«, hanem nagyszerű egyéni teljesítményt nyújtanak, és nagyszerűen illeszkednek az előadás egészébe" (Morariu, 2010; saját fordítás). Persze negatív visszajelzések is akadtak, amelyek a várt, de elmaradt katarzisról beszéltek:

> Egy olyan esemenyről szól ugyanis a darab (vagy legalábbis azt használja kiinduló pontként), ami nem két egymásnak feszülő, egy-szintű, egyformán vétkes nacionalizmusról szólt. Nem a két népben jelenlévő gyűlöletről. A gyűlölet létezhet egyes emberekben, a vásárhelyi március viszont nem csak ennyi volt, hanem egy megkreált és tudatosan levezényelt esemény. Ennek a nem néven nevezése az igazság elhallgatása,

56. www.uniter.ro

> csúsztatás, egyszerűbben: hazugság. (Az 'ajani' nevű felhasználó hozzászólása az előadás blogján: 20per20. wordpress.com.)

A díjak és jelölések jellege nagyon élesen mutatta, hogy a *20/20* „nem találta a helyét” a romániai és magyarországi színházi kánonban. A kritikusok dicsérték a szerzőt, de sem a szöveget, sem a rendezést nem jelölték díjra, amikor lett volna rá lehetőség (az UNITER Gálán, a magyar Színikritikusok Díja szavazásán, a Pécsi Országos Színházi Találkozón). Méltatták a színészi munkát, de egyik színész alakítását sem ismerték el díjjal – egyedül Korpos Andrást jelölte a legjobb mellékszereplő díjára a 18. nagybányai Atelier Nemzetközi Színházfesztivál zsűrije. Az előadás csak olyan díjakat kapott, amelyek nem helyezték el a szakmai értékek rendjében, nem nevezték meg a kitüntetett művészi kvalitást – a Pécsi Országos Színházi Találkozón a különdíjat, a Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválján a Szülőföld Alapítvány díját ítélték oda a *20/20*-nak.

A szakma jobb híján dokumentarista színházként sorolta be az előadást. Ahhoz képest, hogy Cărbunariu több alkalommal nyilatkozta: „Az én színházam nem dokumentarista színház.”

> A színészcsapattal, Maria Drăghici vizuális művésszel és Boros Kinga dramaturggal kb. hatvan interjút készítettünk különböző személyekkel, és az így összegyűjtött anyag alapján improvizációkat készítettek a színészek, megírtuk a szöveget, és létrehoztunk egy elképzelt történetet. A dokumentarista módszer csupán egyike volt azon módszereknek, amelyeket ennek az előadásnak a létrehozásában használtunk. Egyetlen interjú, egyetlen élethelyzet sem pontosan úgy jelenik meg az előadásban, ahogy azt nekünk elmesélték az adatgyűjtés során. Nem ez volt a célunk. (Cărbunariu, 2010)

A felcímkézés ellen Cărbunariu több alkalommal, kitartóan tiltakozik:

> Ha a monológok megtévesztőek is lehetnek, és azt gondolhatja valaki, hogy szó szerint emeltük át őket a „valóságból”, az interjúkból (holott nem így történt), elképesztőnek találom, hogy a csoportos jelenetek kapcsán is ebbe a tévedésbe essen valaki. Például a születésnapot ünneplő család jelenete: két „kombinátos” román család, a vásárhelyi magyar család, a román-magyar vegyes család és a magyarországi magyarok. Hogy képzelheti azt valaki, hogy egy ilyen jelenet szó szerint így történt? Talán volt egy felvevőkészülék abban a lakásban 1990. március 23-án, és valaki ideadta nekem a beszélgetés átiratát? (...) A rengeteg történelmi esemény, az azokra vonatkozó rengeteg adat, amint színpadra kerül, fikcióvá változik. Nem hinném, hogy a színháznak vagy az irodalomnak, ahhoz, hogy ne legyen dokumentarista, hogy fikcióként kezeljük, nem kéne köze legyen a valósághoz. Mint minden szerzőnek, nekem is van egy kiindulópontom, egy téma, amelynek utánajárok. Nem látok semmi rendkívülit abban, hogy *módszerként* használom az adatgyűjtést. Ez az *egyik* módszer, amivel dolgozom. Félreértés ne essék: érdekel a dokumentarista színház azon számos formája, amelyet itthon és külföldön művelnek, de az én színházam nem dokumentarista. (Cărbunariu, 2013)

Tiltakozása oka pont abban az értetlenségben keresendő, amellyel mind a román, mind a magyar színházi közeg fogadja a kulturális intézményi kereteiből kilépő és a társadalmi valósághoz valami módon közeledni próbáló produkciókat. „A régi színházi elit elutasítja az új szociális színházat, amely eszközeiben visszanyúl a legtisztább avantgárd nyelvéhez” (Tamás, 2014, 25). Cărbunariut, miközben sorra kapta a felkéréseket nemzetközi együttműködésekre,[57] a bukaresti

57. Az Avignoni Fesztivál hivatalos programjába meghívott nagyszebeni *Solitaritate* belga-francia-román együttműködésben, a Cities on Stage nemzetközi projekt keretében született. A világ kilenc országát összefogó Hunger for Trade című projekt részeként 2014 júniusában mutatták be a bukaresti Odeon Színházban a *For Sale* című előadást. A 2017-es *Sprechen Sie Schweigen?* pedig a nagyszebeni Radu Stanca Színház és a Theater Freiburg koprodukciója volt.

szakma egy része továbbra is opportunistának tartotta, aki „megtanulta nyugaton, hogyan tálalja fel a posztkommunista nyomort az azonnali siker érdekében”, és akinek színészei megérdemelnék, hogy végre „rendes” szerepet kapjanak (Papp, 2013). Ez a diskurzus a dokumentarista módszereket használó színházat az adott produkció művészi színvonalától függetlenül, hallgatólagosan esztétikailag *ab ovo* kevésbé értékesnek, „antiesztétikusnak” feltételezi mint olyat, ami nem egy (több) alkotó kreatív munkájának eredménye, hanem nyers valóságdarab, megmunkálatlan matéria. Nem a szerzőség posztstrukturalista kritikája fogalmazódik meg ebben, inkább a 19. századi szerzőkoncepció érvényesítésére történik kísérlet: az alkotó legyen zseni, vizionárius, olyasvalaki, aki önnön lényéből teremt valami tárgyszerűen újat, mintegy istenként a semmiből. Aki tehát a közvetlen realitásból, valami előzetesen már létezőből dolgozik, az nem is nevezhető alkotónak. A gondolatmenet a maga koherenciája érdekében figyelmen kívül hagyja azt, hogy egy konszenzusosan le nem írható történelmi esemény nem nevezhető „semleges” valóságdarabnak, s hogy a témául választott valós esemény nem törli el a konstrukciót. Éppen ellenkezőleg: azt teszi láthatóvá, hogy a „valóság” önmagában konstrukció, amelyet nagyban meghatároz személyes viszonyulásunk. Mindezek mellett azt a színháztörténeti tényt is mellőzi, hogy a színházi alkotók mindig saját koruk valóságát próbálják felfejteni. „A valóság már ekkor is a színház vágyainak tárgya volt, de az út hozzá mégis a szélsőséges stilizáláson és művieségen át vezetett” – írja a Barbara Gronau a 19. században kialakult realista színjátszásról (2014, 13).

Ha elfogadjuk, hogy „a színház mindent színháziasít” (Brechtet idézi P. Müller, 2012, 7), akkor valóság és fikció többé nem egymással ellentétes fogalmakként írhatók le, hanem egybefolyó, egymást termékenyítő kapcsolatban, amelyben szinte lényegtelen, hogy mi a tényszerű és mi a kitalált, mert „a végeredmény majdnem ugyanaz, azaz egy színdarab, egy műalkotás, melyet dokumentaristának tekinthetünk, és ekként mutathatunk be, de amely elkerülhetetlenül

a teatralitás médiumát fogja reprezentálni" (P. Müller, 2012, 7). Továbbá az is nyilvánvalóvá válik, hogy a valóság-fikció viszonynak nem a mimézis az egyetlen lehetséges működési elve és iránya: a színpad ábrázolja és teremti is a valóságot. Amikor a *20/20* nézői bekapcsolódnak az utolsó rögzített szövegű jelenetet követő kötetlen, irányítatlan beszélgetésbe az előadás témáját adó fekete márciusról, akkor maguk is az előadás mint társadalmi esemény alkotóivá válnak. Valós, civil identitásukkal, magyarként vagy románként lépnek be abba a viszonykomplexumba, amelyet a két együtt élő nemzet konfliktusai generálnak, és e civil identitás, mely továbbmegy a színházon kívüli társadalmi életbe, óhatatlanul megváltozik a találkozásban. Az esztétikai tapasztalat tehát etikai-politikai dimenziót kap. Idézzük fel a bevezetésben kiindulópontjaként leírt jelenetet: amikor a *FEKETEország* nézőjének kezébe adják a színpadon előadott börtönkínzásokat felvevő videokamerát, az illető néző a reakciójával megváltoztathatja az előadás menetét és némiképp saját életét is. Ha elfogadja a dokumentátor szerepét, nemcsak a keze válik állvánnyá, hanem a személye is bevonódik a mimetikusan megjelenített helyzetbe, cinkosává lesz a kínzóknak. Ha visszautasítja a részvételt, azzal megszegi a hallgatólagosan megkötött színházi szerződést, megtagadja az abban rá osztott szerepet, az engedelmességet, és tönkreteszi az előadást.

„Színházi munkáimban a követendő példa számomra a fizikatanárom. Rakétát készített, égnek állította a lányok haját, és héliumot szívott... Imádtam a mutatványait, mert mindig a valóságról szóltak" (Kaegi, 2010; saját fordítás) – válaszolta egy interjúban Stefan Kaegi, a Rimini Protokoll alkotócsapat egyik tagja arra a kérdésre, hogy mi inspirálja a munkamódszerét. A Kaegi által felhozott, elsőre csupán mulatságos hasonlat tulajdonképpeni jelentőségét az adja, hogy a színházi befogadás aktusát a látszólag egyirányú, valójában megszólítás-válasz viszonyként működő kommunikációs helyzetek széles sorában helyezi el, egy olyan sorban, amely az uralkodó színházi szokással – az obligát tapssal – ellentétben számon kéri az eredményességet. Ilyen

helyzet az iskolai oktatás, amelyben az előadó, azaz a tanár eredményességének mértékét az adja meg, hogy a befogadó, azaz a diák a későbbi életében mennyire tudja felhasználni az órán kapott információt. Bár nem fizikusnak készült, a Van de Graaf-generátor szemléletes bemutatása megértette Kaegivel a statikus elektromosság jelenségét, de azt is, hogy a közlésnek performatívnak kell lenni ahhoz, hogy hatni tudjon. Ez a felismerés gerjeszti a társadalmilag érzékeny, politikus színház iránti kíváncsiságot is, és személyesen nekem ez az a pont, amelyben a számomra revelatívnak ható színházelméleti olvasmányélmények összefutnak fontosabb alkotói tapasztalataimmal.

A továbbiakban részletesebben vizsgált produkciók közös jellemzője, hogy mind bekapcsolódnak a valóság iránti rettenetes szenvedélybe (Badiou, 2010, 89). Azok a művészi alkotások, amelyeket e rettenetes szenvedély irányít, írja Alain Badiou, a valóság és a látszat között húzódó távolságot, a kettő dichotómiáját kísérlik meg leleplezni: „A művészi gesztus nem más, mint behatolás a látszatba, ami a maga nyers állapotában teszi láthatóvá a valóság távolságát” (uo., 93). Badiou szerint Kazimir Malevics 1918-as munkája, a *Fehér négyzet fehér alapon* a mintapéldája az ilyen művészi gesztusoknak. Malevics képén „meg van szüntetve a szín, meg van szüntetve a forma, csak egy geometrikus utalás marad, amely csak minimális különbséget tűr el, az alap és a forma absztrakt különbségét, és főként a fehér és a fehér nem létező különbségét, az Ugyanaz különbségét, amelyet tünékeny különbségnek is nevezhetünk” (uo., 103). E tünékeny határon táncolnak Cărbunariu szemléltetésül választott előadásai is: politikusságuk az észlelés politikája.

Térbe írt színház

„A politikai színház is az alternatív tér megtalálásával, a tér megalkotásával kezdte öndefinícióját.”
(Jákfalvi, 2008, 272)

„Mi történik az előadással, ha az előadó és a néző közötti megszokott egyezségeket megszegik? Mi történik, ha az előadók és nézők igazán kapcsolatot teremtenek egymással? Ha beszélnek egymáshoz és megérintik egymást?” (Schechner, 1973, 40; az *Environmental Theater* című könyvet saját fordításomban idézem.) Az 1967–80 között New Yorkban működő The Performance Group vezetőjeként Richard Schechner számos munkájában erre kereste a választ. *Environmental Theater* című könyvében a csoporttal közösen létrehozott előadásaik apropóján tekinti át saját alkotói motivációit és célkitűzéseit. Bár Schechner írása nem politikus színházi manifesztum, a kísérletek, amelyekről beszámol, rendre arra irányulnak, hogy kinyissák a színházi szituációt, és megváltoztassák az észlelés formáit. E kísérletek áttekintése nemcsak azért mutatkozik szükségesnek, mert a The Performance Group előadásai gyakran kimerítő példaként szolgálnak a felelősség esztétikájának lehmanni elképzelésére, hanem azért is, mert az *environmental theater*nek sem román, sem magyar nyelvterületen nincs saját irodalma, viszont a 2000 utáni politikus színházi törekvésekhez gyakran Schechnernél találunk elméleti és terminológiai kulcsot.[58]

58. A schechneri *environmental theater*nek a magyar nyelvű színháztudományi szövegekben több fordítási lehetősége is megjelenik, ám a jelenségről oly kevésszer esik szó bennük, hogy a használat során nem alakult ki konszenzusos magyar terminus. A továbbiakban Jákfalvi Magdolna fordítása alapján environmentális színháznak nevezem. (Jákfalvi Patrice Pavis *Előadáselemzés* című könyvének fordításában használja ezt a kifejezést: „a hatvanas évek avantgárdja – a happening vagy Schechner environmentális színháza – a másik testhez való egészen más viszonyt fedezi fel, és rehabilitálja az érintést” Pavis, 2003, 170.) A kétségtelenül magyartalan hangzású szó előnye a környezetspecifikus színház, környezetszínház, helyspecifikus színház kifejezésekhez képest az, hogy egyértelműen utal Schechner könyvére.

Environmental Theater

A hatvanas években az egyesült államokbeli általános lázadás bűvöletében Richard Schechner az állásfoglalást, a tudatosságot akarta bevinni a színházi előadásba. A nyugati színház történetéből a középkor óta hiányzó nézői részvétel ezekben az években azért válik ismét aktuálissá, mert az emberek egyébként zárt, egyirányú kommunikációs rendszerekben élnek. Saját bevallása szerint az 1966 áprilisában rendezett, a létrehozás időpontját rögzítő címet viselő *4/66* című esemény[59] volt az első olyan előadása, amelyben többet várt el a nézőtől, „mint hogy jegyet vásároljon, csöndben üljön, kacagjon közben, és tapsoljon a végén” (Schechner, 1973, 68). A néző aktiválásának mikéntjében John Cage gondolatmenetére hivatkozott: minél kevésbé megszerkesztett, rögzített a színházi esemény, minél inkább hasonlít a mindennapi élethez, a néző annál erősebb késztetést kap, hogy maga hozza létre a hiányzó szerkezetet, és így elkötelezett, odaadó részévé váljon az alkotófolyamatnak. Művészet és élet határvonala cseppfolyóssá válik, a néző megszünteti a szemlélő távolságát, ha belép az előadásba. A performanszművészet environmentnek nevezi az ilyen műalkotást.

> Az environmentek általában csöndes helyzetek, és egy vagy több ember számára léteznek, hogy belesétáljanak vagy belemásszanak, lefeküdjenek vagy leüljenek benne. Az ember nézelődik, néha hallgat valamit, eszik, vagy átrendezi az elemeket, mintha háztartási tárgyakat pakolna ide-oda. Más environmentek arra kérik a látogató-résztvevőt, hogy teremtse újjá, illetve folytassa az alkotásban jelenlévő folyamatokat. Mindezek a jellemvonások, legalábbis az emberre nézve, valamiféle elgondolkodó, elmélkedő viselkedésformát jeleznek. (Kaprow, 1998, 48)

Schechner Allan Kaprow ezen írásából veszi át az environmentális színház kifejezést,[60] jelezve, hogy a jelenség

59. Schechner nem nevezi előadásnak a *4/66*-ot, hanem az *event* szót használja (1973, 67).

60. „Kaprow-tól vettem az environmentális színház terminust, aki ebben a

a hagyományos színház[61] és a performanszművészet közt egyensúlyoz.

Részvétel

Schechner a néző bevonásának többféle módjával kísérletezik. Azt keresi, hogy mi a provokáció legeredményesebb formája, az, amelyik nem engedi, hogy a néző közömbös maradjon, de nem is manipulálja agresszívan őt. Társulatával, a The Performance Grouppal (a továbbiakban: TPG) 1970-ben hozzák létre a *Commune* (Közösség) című előadást,[62] melynek néhány jelenete csak a közönség közreműködésével tud megtörténni, következésképpen az előadás nem szokványos elvárásokat támasztott a nézőkkel szemben. Elsőként az előadásra érkezőket megkérték, hogy húzzák le cipőjüket. A cipő lehúzásának gesztusa az ázsiai népeknél a vendéglátás elfogadását, a vendéglátó iránti tiszteletet jelenti. A TPG egyfelől erre a szokásra tett utalást. Másfelől a bejáratnál összegyűlő cipőhalom látványa az auschwitzi haláltábort is megidézte, asszociatívan hozzájárulva a hangulathoz, amelyet a vietnámi háborúval foglalkozó előadás kelteni próbált. A TPG kérése tulajdonképpen könyörtelen előírás, amelynek nem engedelmeskedni csak úgy lehet, ha az illető lemond az előadás megnézéséről, helyesebben az abban való részvételről.

Az előadás egyik kulcsjelenete egy interjú. A téma a Mỹ Lai-i mészárlás, amelynek elkövetői amerikai katonák, áldozatai civilek, a vietnámi falu lakosai. A jelenetben három szereplőnek van meghatározott identitása, és tömegként megjelennek a vietnámi falusiak – az ő megszemélyesítésük feladata hárul a nézőkre. Schechner négy variációt próbált ki a

formában nem használta ugyan, de belefoglalta írásaiba” (Schechner, 1973, 68).

61. Schechner lépten-nyomon az általa hagyományosnak (orthodox theater) nevezett színházhoz képest fogalmazza meg az environmentális színházat. Ez a hagyomány az olasz barokk idején kialakult doboz- vagy kukucskáló színpad és a 19. század végén, a 20. század kezdeti évtizedeiben a meiningeniek, Antoine és Sztanyiszlavszkij színházában kiteljesedő negyedik fal-esztétika, a realizmus.

62. Az előadás részletes leírását lásd: Schechner, 1973, 46–59

nézők mozgósítására. Az első egyáltalán nem vette figyelembe a nézők érzéseit. Az egyik performer kiabálva, ha kellett, lökdösődve terelte be a nézőket a három színész kijelölte háromszögbe. Nem mondták meg nekik, mit várnak tőlük, sem azt, mi a teendőjük, miután a jelenet véget ér. Schechner Allan Kaprow-t idézi a jelenet eredményességét értékelve:

> Összegyűjteni egy eseményre felkészületlen embereket, majd azt mondani nekik, hogy ha almával dobálják vagy csordaként terelik őket, akkor ők „résztvesznek" – a „részvétel" ideáljának alulértékelése. Legtöbbször az ilyen közönség reakciója bátortalan, sőt kelletlen, néha pedig gonosz, következésképpen romboló a munkára nézve. (Kaprow, 1998, 60)

Ezért egy következő alkalommal megállították az előadást, hogy közöljék a közönséggel: találomra választanak ki közülük tizenöt embert, akiket megkérnek, hogy a háromszögbe belépve vállalják magukra a vietnámiak szerepét. James Griffiths, az a performer, akinek a közönség megmozgatása volt a feladata, levetette az ingét, mondván, hogy ezzel jelzi kilépését a szerepből, majd elmondta a nézőknek a lehetőségeiket. Ha a megszólított tizenöt ember engedelmeskedik, az előadás zökkenőmentesen folytatódhat. Aki inkább a helyén maradna közülük, megkérhet bárki mást a teremből, hogy vállalja át tőle a feladatot, és ha talál helyettest, megy tovább az előadás. Ha valaki a két lehetőség közül egyikkel sem akar élni, hazamehet. Amennyiben nem távozik, az előadás sem folytatódik. Griffiths szavai meghökkentik a nézőt. Ráruházzák az előadás sorsának felelősségét, amit akár megterhelőnek is érezhet, hiszen nem biztos, hogy felkészült a szereplésre, de az előadást sem szívesen hagyja ott, mert kíváncsi rá. Ez a módszer ugyanolyan terméketlen engedelmeskedéshez vezethet, mint az első variációban. A manipulatív jelleg ugyan megszüntethető, ha valaki ellenkezik, de a TPG mégsem volt elégedett a megoldással, mert az ellenállás nemcsak izgalmat vitt az előadásba, de meg is törte annak ritmusát. A néző a performerrel ellentétben nem tudja kezelni az esetlegességet, nem tud átlépni a kényszerszünet

okozta kizökkenésen. A performer is elbizonytalanodik, státusza meginog, mert nyilvánvalóvá lesz, hogy többé ő sem uralja az eseményeket, semmivel sem tud többet az előadás végkifejletéről, mint a néző.

Schechner részletesen leírja az 1971. február 28-i estét, amikor a kényszerszünet több mint három órát tartott, mert hárman megmakacsolták magukat, és sem részt venni, sem elmenni nem akartak. Annak ellenére, hogy az esetet Schechner nem tekinti követendő példának, leírásából kiderül, hogy azon az estén igazi beavatási szertartás ment végbe, melynek eredményeként létrejött a közösség. A többi néző összefogott a társulattal, hogy közös győzködéssel kibillentsék „a hármakat" a passzív rezisztencia állapotából. Elindult a beszélgetés, ismerkedés. Kis idő elteltével ételt és italt rendeltek. Néhány performer, aki nem számított arra, hogy felborul az estéje, el akart menni; szerepüket nézők vállalták át. Éjfél körül Griffiths szavazásra bocsátotta a kérdést, hogy folytassák, vagy mindannyian menjenek haza, és a jelenlévők kivétel nélkül a folytatás mellett voltak. „A hármak" szavazást kértek arról, hogy kötelező maradjon-e a részvétel. Az egyhangú helyeslés megtörte az ellenállást, ketten megkönnyebbült önmegadással távoztak, a harmadik minden további nélkül belépett a háromszögbe.

Az eset rendkívüli és megismételhetetlen. Ha a későbbiekben beemelik az előadás forgatókönyvébe, nagyon hamar merev formává rögzült volna, amely hasonlóan klisészerű reakciót vált ki a közönségből, mint egy hagyományos előadás. Miért szükséges mégis, hogy az előadás párbeszédbe elegyedjen nézőjével? – teszi fel a kérdést Schechner. Mivel tartozik közönségének a performer, és mivel tartozik az neki? Miért retten meg a néző, ha a színpadról közvetlenül megszólítják? Miért bizonytalanodik el az előadó, ha a néző „befurakodik" a játéktérbe? A hagyományos színház axiómává tette a tér kettéválasztását, az előadó kötelességévé a közönség kiszolgálását, a néző kötelességévé a passzivitást. Előadó és néző elhidegült viszonyába a részvétel emberiességet, közvetlenséget visz.

Egy következő variánsban az összes jelenlévő nézőt felkérték, hogy lépjenek be a háromszögbe, és jelenlétükkel képviseljék a vietnámiakat. Az előadás menetét nem befolyásolta, ha néhányan nem válaszoltak a hívásra. Később ki-ki választhatott, hogy visszaül a helyére, vagy a játszók közt marad. Így a közönség belülről élte meg a történetet – a háromszögön belül az áldozatok helyzetét, a nézőtérről a tehetetlen kívülállóét vagy a háborút dokumentáló újságíróét, illetve utóbb távolságtartóan is szemlélhette saját korábbi pozícióját. Ez a megoldás nem manipulált, nem kényszerített, és nem is veszélyeztette az előadást. Schechner azért vetette el, mert tét nélkülinek ítélte.

A negyedik variáns felhagyott a nézők fizikai megmozgatásával, és olyan megoldást használt, amelyet színpadi szinekdochénak nevezhetünk. Amikor a három performer arról kezdett beszélni, hogyan kell megölni a vietnámi falusiakat, hogyan lövik le a csecsemőket stb., a háromszög közepére behúzták a pokrócot, amelyre érkezéskor a nézők cipőiket tették. Saját használati tárgyának látványa és megszemélyesülése elkerülhetetlenül beleérzésre sarkallta a nézőt. „A cipő az áldozat. A cipő az enyém. Az áldozat én vagyok.” Az azonosulás megtörtént anélkül, hogy az erőltetett mozgósítás visszájára fordult és részvétel helyett elidegenítést eredményezett volna.

A színházban lehetetlen rendszert csinálni a közösségkovácsoló előadásokból – vonja le 1973-ban a következtetést Schechner a TPG és más, ezzel próbálkozó csoportok (pl. a Living Theater) tapasztalataiból. Még ha nincs is az előadásnak lépésről lépésre kigondolt forgatókönyve, a performer akkor is többet tud a nézőnél: legalább a társait ismeri, míg a közönségben egymás számára ismeretlen emberek ülnek egymás mellett. „Márpedig a közösség alapja a kölcsönös ismeretség, nem a kölcsönös közömbösség” (Schechner, 1973, 282). Akármiért is menjen a néző a színházba, motivációja különbözik a performerétől. A részvétel pillanatában „az előadás leáll, és társadalmi eseménnyé válik” – véli Schechner a hetvenes évek elején, az akkor még utópisztikusnak tetsző

részvételi színház hajnalán (1973, 40). Negyven évvel később teljesen másképp értelmezzük a *Commune* ominózus estéjét:

> nem a színház marad abba, és változik „társadalmi eseménnyé”, csak a rendezés áll le, az esemény folytatódik. A megrendezett jelenetek végével korántsincs vége a művészetnek – sőt, éppen itt kezd valóban politikussá válni, amikor valamennyi jelenlévő egyenjogúként köt alkut a kérdésről: ki játszik, mit, és milyen feltételek között? (Gronau, 2014, 17)

Performer

Mint minden színházcsináló, aki sajátos színésziskolát hozott létre, Schechner is azt keresi, hogy hol az emberi viselkedés igazsága. Az environmentális színház színésze „nem annyira szerepet alakít, mint inkább elhárítja önmagában az akadályokat, amelyek útját szegik a szerepre való válaszként előtoluló impulzusoknak” (uo.). A szó illúziószínházi értelmében nem nevezhető színésznek, hanem performer. A különbséget jól jelzik a nyelvi fordulatok, amelyekkel a hagyományos színészi munkát leírjuk: belebújik szerepébe, azonosul a szereplővel. A performer nem akar eltűnni, nem akarja „kikapcsolni” civil énjét, hanem látni engedi a saját egyénisége és a szerep közt felépülő kapcsolatot. Az érzések, amelyek benne megszületnek, nem a szereplő érzései, hanem a szerep szerinti cselekvés során születő saját érzései, indulatai, gondolatai. Ez a dialektikus viszony spirálszerűen fejlődik: a performer a szerep prizmáján át önmagát mutatja meg, saját tulajdonságai a szerepet gazdagítják. A hagyományos színházban a szerepépítés folyamata a próbák során rögzül, és a bemutató pillanatában már láthatatlan. A performer viszont a próbák és az előadássorozat alatt ugyanazt a folyamatot éli tovább.

A színész munkájának ilyetén leírásával Schechner tulajdonképpen nem alapít új iskolát, mindössze hangot ad egy evidenciának, amelyet az illúziószínházi felfogás (korábban és azóta is) hajlamos negligálni. A néző egyszerre érzékeli a színész, a civil ember és a szerep valóságát. Ha nem ez volna

a befogadás természete a színház kezdete óta, ha a színész valóban a szerep áttetsző „hordozóanyagává" válna, nem létezne a kedvenc színész, a sztárszínész jelensége. Schechner színészfelfogása, amint azt a performer szó is sugallja, határos a performanszművészettel. „Alkotását a performanszművész nem más művészek által előzőleg megírt karakterre alapozza, hanem a saját testére, önéletrajzi elemekre, kultúra- vagy világtapasztalására, melyet tudatosan artikulál előadássá" (Carlson, 1996, 5). A performansz és az environmentális színház elméletében közös, hogy az előadás szervezőelvei közt mindkettő nagyobb fontosságot tulajdonít a performanszművésznek, illetve performernek, mint a fiktív szerepnek.

Színdarab

A performer a szöveget tanulva, a hangsúlyokat, árnyalatokat próbálgatva elsősorban nem arra figyel, hogyan jellemezhetné legjobban a ráosztott szerepet. A szereplőt nem pszichológiai, hanem teatrális entitásként fogja fel. A próbafolyamat kezdetén Schechner szándékosan végeztet olyan gyakorlatokat a TPG-vel, amelyek a hagyományos olvasó-, értelmező-, asztali próbával szöges ellentétben elterelik a performer figyelmét a szöveg értelméről, a szavak jelentéséről. „Operaszerűen kezeljük a szavakat, kivéve hogy a mi okunk a [hangzás] elferdítésére nem a zene, hanem a performerek érzései, melyek szigorú gyakorlatok során kerülnek felszínre. De a hatás az operáéhoz hasonló: a szavakat dallamként kezeljük" (Schechner, 1973, 228). Különösen aktuális lett ez a megközelítés, amikor a TPG Sam Shepard *The Tooth of Crime* (A bűnözés foga) című darabját vitte színre[63] (a színmű központi alakja egy idősödő rockénekes). A szöveg első megszólaltatása énekben történt. Schechner arra kérte a társulat tagjait, hogy „énekeljék össze" a szerepeiket, mint egy operát: recitativókban, áriákban, szólóban és kórusban – mikor hogyan érzik megfelelőnek. Másodszorra Mick Jagger talking jazz stílusát próbálták ki. Készült egy hangfelvételt az összes zeneszámból

63. A munkafolyamat részletes leírását lásd: Schechner, 1973, 228–242

és zenei utalásból, ami a szövegben megtalálható, majd a nagyon hangosan lejátszott zenét próbálták túlharsogni. Ez alkalommal a test beszéde, a gesztusok kerültek előtérbe, mert a performerek ösztönösen elkezdtek mutogatni, hogy a zaj ellenére is meg tudják értetni magukat társaikkal. Máskor „végigfutottak” a szövegen, a lehető leggyorsabban mondva minden sort.

„A szavak önmagukban lebegtek a térben, mint a tibeti hangtálak zengése, amelynek szélét egy szerzetes körbesimítja, és a hang, mintha saját teste volna, a tál fölött lebeg a levegőben” – írja Hans-Thies Lehmann (2009, 176), aki szerint Gertrude Stein írásai óta létezik az a gyakorlat, amelyben a színpadi szöveg nem értelemközvetítő, hanem csupán „ott van”[64], akár egy kiállítási tárgy. Schechnernek nem az a célja, hogy teljesen kiiktassa a szöveg fogalmi dimenzióját, hanem azt próbálja megelőzni, hogy az előadás egyoldalúan intellektuális gyakorlat legyen. Mivel a nyugati kultúrkör többnyire a hallásra és a látásra szorította vissza a nézői érzékelést, Schechner olyan beszédmódot próbált találni, amely a szavak olvasáskor elsajátítható értelmén túl is képes valamit közvetíteni. Ebből a szempontból nem lényegtelen, hogy a TPG minden szöveg saját hangzását kereste.

> Az előadás stílusát a próbák során találjuk meg. A legtöbb rendező és színész a „vezérgondolatból”, a „megvalósítandó képből”, az „előzetesen létező cselekményből” indul ki. Én nem, a TPG nem. Mi abból indulunk ki, ami ott van, a csupasz tényekből: hét performer és egy szerepnevek alá rendezett szóözön. (Schechner, 1973, 229)

Ehhez viszont új színművekre van szükség, mert a klasszikus szövegből dolgozó rendező előtt két lehetőség áll: vagy az Isten-szerző Biblia-drámájának exegétájává válik, vagy blaszfémiát követ el, ironizál, felülírja, fonákjára fordítaja a szöveget – ami végső soron ugyancsak a szöveg prioritását jelenti a színházi előadásban. „A társulatok mindig

64. Az angol kiadás a „meaning” és „being” szavakat állítja szembe egymással (Lehmann, 2006, 146).

jobban dolgoznak egy olyan darabból, amit a rendezővel és az íróval közösen hoznak létre" – válaszolja Schechnernek Sam Shepard (Schechner, 1973, 227).

Tér

A TPG előadásainak többségét – a hely eredeti rendeltetésére utalva – a Performing Garage-nak keresztelt, kb. 17x12 méteres, 6 méter magas, építészetileg tagolatlan, funkcionálisan be- és átrendezhető csarnokban hozta létre. A Garage osztatlansága, semlegessége azt szolgálta, hogy az előadás függvényében a teret bárhogyan lehessen alakítani. Schechner annak a színházi hagyománynak (középkori vásári színjátszás, Erzsébet-kori színjátszás) a folytatója, amely a teret nem eleve adottnak, hanem a színész-néző, színész-színész viszonyok mentén megteremtettnek fogja fel.

A különbséget jól szemlélteti a színház sokat idézett két minimáldefiníciója. Eric Bentley a szerep-színész-néző hármas viszonyában látja megvalósulni a színházi szituációt. „A lecsupaszított színházi helyzet a következő: A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel" (Bentley, 1998, 123). Peter Brook a játszó és az őt figyelő közötti kapcsolat harmadik, nélkülözhetetlen elemének a teret tekinti. „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék" (Brook, 1999, 5). Bentley számára a színház mimetikus reprezentációs funkcióján, valami valóságosan jelen nem lévőnek a megérzékítésén van a hangsúly. Brook a közvetlen valóságot, az érzéki-fizikai oldalt, az együttes jelenlétben adott lehetőséget emeli ki.

A tér fontosságát Schechner abban látja, hogy egy esemény térbeli kifejeződése kimerítően írja le az esemény természetét. Ezért a TPG első lépése az előadás létrehozásában mindig a megfelelő tér megkeresése, feltárása, „kitakarása" volt, az „alkudozás" a térrel, a tér megszólaltatása. Könyvének első fejezetében Schechner az environmentális színház térszervezésének öt alapelvét fekteti le (Schechner, 1973, 1–39):

1. Minden egyes produkció számára a teljes teret meg kell tervezni: „The whole space is designed.” Az angol whole egyszerre jelent teljest, egységest és sértetlent, a desing pedig tervezést, szerkesztést, kigondolást. A teljesség itt arra is vonatkozik, hogy a színházi tér nem a világból kiszakított, hermetikus egység, hanem maga is része a tágabb környezetnek, beleilleszkedik a város életébe, annak kultúrájába, a társadalomba, a történelembe stb. Ha egy produkcióban bizonyos térrészeket csak a színészek használnak, annak jól megalapozott oka kell hogy legyen az adott előadásban. Egyébként „a nézők által elfoglalt tér olyan, akár egy tenger, amelyben a performer úszik; a játéktér egységei pedig szigetek és kontinensek a közönségben” (Schechner, 1973, 39). Fontos, hogy a néző látómezejében megjelenik a másik néző, aki így vizuálisan is része lesz az előadásnak.

2. A tervezés figyelembe veszi a tér-érzéket (space-senses) és a tér-mezőket (space-fields). Schechner eleven kapcsolatot tételez a tér és a benne mozgó test között: a mozdulatok mintegy meghosszabbítják a testet, általuk láthatatlan határok, kapcsolódási pontok, energiaközpontok állnak fel. Ezek a zsigeri szinten kialakuló viszonyok artikulálják a teret, melynek szerkesztésekor nemcsak a látvány szempontjainak kell érvényesülniük. A tér-mezőket a performerek helyváltoztatása rajzolja meg, nem pedig a mértani ábrákban gondolkodó tervező. A jobbot és balt, fentet és lentet határozottan elkülönítő, a szabályos formájú, lezárt tereket kedvelő hagyományos színházi meggyőződéssel Schechner a gyermekrajzokat állítja szembe, amelyek időnként a megszakadás érzete nélkül „folytatódnak” a lap egyik oldaláról a másikra.

Schechner fogalmai és magyarázatai gyakran homályosak, példaszerűek, ezért semmiképp sem rokoníthatóak Patrice Pavis írásainak elméleti higiéniájával, a tér fentebb említett aspektusainak felismerésekor Schechner mégis nagyon közel jár Pavis térleírásához: a gesztikus tér a színpadi tér és a színészi jelenlét, az alakítás kölcsönhatásából születik. A mozgással lefedett terep nagysága, a jelmez, a testtartás, a mozgások iránya, dinamikája, tempója, továbbá két vagy több

színész elhelyezkedésének és mozgásának egymáshoz való viszonya együttesen hozzák létre a változó, mozgásban lévő, rugalmas teret. Ez a tér sokkal inkább viszonyháló, vektorok egymást keretező, erősítő vagy egymásnak feszülő rendszere, mely csakis az adott pillanatban, a néző rá fókuszáló figyelmében létezik, mintsem vonalzóval szerkeszthető, papírra vethető mértani ábra (Pavis, 2003, 134–138).

3. Az environment minden része funkcionális. A hagyományos színházi díszlet kétdimenziós, az environment három. Tervezőjét nem az érdekli, hogyan fog mutatni a tér, hanem ahogyan működni fog. Ha az alkotók az előadás világával, attitűdjével egybehangzónak ítélnek egy talált teret, beavatkozás nélkül emelik az előadás részévé. A térelemeknek nem szabad látszólagosaknak, illúziókeltőnek lenniük. A funkcionalitás azt is jelenti, hogy a néző számára egyértelművé kell tenni, mi mire való, hogy biztonságban érezze magát, ha feladja passzivitását. A nézőnek háromféle helyet kínál az environmentális színház: „start-helyet", amelyben fizikailag részévé válhat az előadásnak; közönséges helyet, ahol a hagyományos színház nézőteréhez hasonlóan „békén hagyják" – ezek a helyek arra valók, hogy megnyugtassák a nézőt, eloszlassák esetleges félelmeit, hogy akaratán kívül belerángatják a játékba; és magaslati helyet a teljesen elzárkózó figyelőnek. Fontos, hogy a közönség előadás közben kipróbálhat több nézőpontot, felengedhet kezdeti zavarából, elzárkózásából, vagy elvonulhat, ha közben kényelmetlennek érzi a performerek közelségét. Schechner ebben a kérdésben nem annyira a hagyományos színháznak a néző iránti „közönyére" utal, hanem inkább az általa „az összecsapás színházának" nevezett Living Theatre-re, akik *Paradise Now* című előadásukat konvencionális színházi terekben játszották, ezért a nézők súlyos szabálysértésként fogták fel, hogy közvetlen kommunikációra próbálták serkenteni őket, támadva érezték magukat, amikor az előadók átléptek a térfelükre.

4. Az environment együtt fejlődik a darabbal, amelyet megtestesít. Ez az elv a TPG *Makbeth*-jének tanulságaiból született (az előadás a *Macbeth* egy sajátos variációja volt). A társulat megvitatta és elfogadta Jerry N. Rojo tervét, amely egy

útvesztőbe helyezte volna az előadást. Ezt követően alkotótáborba utaztak Jugoszláviába, ahol egy széles, nyitott legelőn tartották a gyakorlatokat, próbákat, alakították a szövegkönyvet, Rojo pedig önállóan építette fel a Garage-ban a díszletet – amely utóbb használhatatlannak bizonyult, mert nem vette figyelembe az előadás időközben kialakult dinamikáját.

5. A performer közreműködik az environment koncepciójának és tényleges kidolgozásának minden fázisában. A tér és a használója kölcsönösen inspirálják, alakítják egymást.

Schechner szó szerint ugyan nem írja le, de implicite megfogalmazza, hogy a TPG előadásai nem áthelyezhetők, nem utaztathatók, mert nem választhatóak el a tértől, amelyben megszülettek. A performanszkutató Nick Kaye site-specific-nek nevezi az olyan alkotói gyakorlatot, amely szervesen beépíti önmagába a teret (Kaye, 2000). A hatvanas évek minimalista szobrászai kötötték ki először, hogy műveik csak az általuk meghatározott térben létezhetnek, mert azt várták az ideális befogadótól, hogy önmagát a műalkotással egy térben létezőnek fogja fel, tudatában legyen annak, hogy osztozik a műalkotással a téren. Vagyis nem az alkotás „lefúrása" volt a céljuk, hanem az alkotói térhasználathoz hasonlóan tudatos befogadói térérzékelés kiprovokálása. Az irányzat alapjánál az az elgondolás áll, hogy tér és hely ugyanannak a dimenziónak két különböző természete. Kaye Michel de Certeau-ra hivatkozik: ahogy a nyelv (langue) szabályrendszer, a beszéd (parole) pedig az a cselekvés, gyakorlat, amelyben ezek a szabályok kifejeződnek, úgy „a tér a használt hely" (Kaye, 2000, 4; Ungvári Zrínyi, 2006, 102).

A tér és a hely ilyetén megkülönböztetése a színházban is érvényes.

> A hely sajátos, konkrét, ismerős, kötött és rögzített, (...) az egymás mellett levő, együtt élő és viszonyt alkotó elemek rendje, amelyben az elemeknek saját helyük és státusuk van. (...) A tér semleges, fizikailag meghatározható, átszelhető, mobilis, (...) a benne végbemenő mozgások együttese hozza létre. (Ungvári Zrínyi, 2006, 102)

Az előadás létrehozásának legelső mozzanata, hogy az alkotók keresnek egy épületet, helyiséget, városrészt stb., vagyis egy olyan, természetes vagy épített szerkezetet, amelyik a későbbiekben az előadás helyszínéül szolgál. Pavis térkategóriáival élve ez a külső objektív tér három részre bontható: az épület, mely beilleszkedik a városba vagy a tájba, illetve a belső teatrális helyek, pl. a nézőtér és a színpadmögötti; a színészek és a technikai személyzet felvonulási tere a tulajdonképpeni játéktér, színpadi tér; színpad és nézőtér között húzódik a liminális tér, ami a szétválasztást, megosztottságot hirdeti (Pavis, 2003, 134-138). A színpadi teret a színészek használatba veszik, belakják, megtapasztalják – a hely ellenében megteremtik a teret. Ez a mozzanat minden bizonnyal a legizgalmasabb, legkiszámíthatatlanabb: a színész testével mintegy kisugározza a teret, színpadi jelenlétével, mozgásával, a többi színésszel való térkapcsolatok kialakításával megteremti a gesztikus teret. Az pedig a produkció esztétikájától függ, hogy a színpadtérben artikulálódnak vagy sem újabb helyek, fiktív helyszínek.

De Certeau és Pavis térelméletét visszavetítve az environmentális színház térszervezésére elmondható, hogy az alkotók törekednek eleve úgy jelölni ki az előadás helyszínét, hogy azt a néző a legkevésbé érzékelje teatrális helynek, hogy ott a liminális tér minimálisra csökkenjen, ami lehetővé teszi színpadi tér és nézőtér egymásba játszatását. A térfelek összeolvasztását azzal érik el, hogy engedik, hogy a színész gesztikus tere az objektív tér egészét birtokba vegye, így amikor ebben a térben a néző megjelenik, lényegében neki is ki kell sugároznia a maga gesztikus terét, s az éppúgy összefonódik a performerek gesztikus terével, mint azoké egymással.

> A színházi tér produktivitása ily módon szinte határtalannak tűnik. Habár itt térbeli viszonyokat mutattunk be, ezek a térviszonyok ugyanakkor politikaiak és antropológiaiak, interperszonálisak és introspektívek, mitikusak és historikusak, grammatikaiak, szintaktikusok és szemantikusok: valójában mindenféle viszonyok teljességgel externalizálhatók mint térviszonyok az előadás terepén. (Fischer-Lichte, 2012, 62)

Az igaz tér színháza. Stop the tempo[65]

Az igaz tér színháza – azokat az előadásokat illeti ezzel az elnevezéssel az 1990 utáni litván színházművészetet elemző Ramune Marcinkeviciute szakíró, amelyek nem színházi célra készült épületben jönnek létre, és felhasználják annak sajátosságait (Marcinkeviciute, 2005). A kifejező szókapcsolat igen találó Gianina Cărbunariu *Stop the tempo* című, 2003-ban bemutatott előadására, mely a helyszínéül szolgáló bukaresti Green Hours Bar és a darab fiktív cselekményének helyszínét jelentő szórakozóhelyek asszociatív azonosságából, a színházi kommunikáció térbeliségéből építkezik. Az alkotók az objektív tér és a dramatikus tér fizikai megegyezését használják fel „az itt és az ott, a belül és a kívül megtévesztően megnyugtató kettősségé[nek]" (Lehmann, 2009, 224) felszámolására, a darabbeli történet olyasféle bemutatására, amely a fikció világából a személyes tapasztalat területére viszi a nézői észlelést. A *Stop the tempo* térhasználata kimeríti a schechneri environmentális színház térszervezésének fentebb részletesen kifejtett alapelveit.

Cărbunariu darabjában három ember, két lány és egy fiú vonszolja magányát. Egyiküknek több állása van (jobja, ahogy Cărbunariu mondatja vele a köznapi román nyelv egyik kedvenc neologizmusát használva), próbál megfelelni költekező szülei igényeinek. Az egyetlen férfi az életében a nőgyógyásza. A másik lány a reklámszakmában dolgozik. Felső utasításra, meggyőződés nélkül ír reklámszövegeket. Leszbikus, a barátnője elhagyta egy férfiért. A harmadik, a fiú lemezlovas, igyekszik a tinédzser lányok elvárásainak megfelelően „cool" lenni. Ő fogalmazza meg mindhármuk helyett, hogy már semmiben sem lel egy csepp igazi élvezetet sem. A klub, ahol találkoznak, az örömtelen, erőltetett szerepek, a kudarc helye számukra, ami elől undorral menekülve távoznak együtt, autóba ülnek, és baleseteznek. Ki nem mondott megegyezés viszi őket vissza később megismerkedésük

65. *Stop the tempo*. Írta és rendezte: Gianina Cărbunariu: Szereplők: Paula Gherghe, Maria Obretin, Rolando Matsangos. Teatrul Luni de la Green Hours, Bukarest, 2003.

helyszínére, ahol egy ugyancsak meg nem fogalmazott vágytól vezérelve lekapcsolják a biztosítékot. Az eset nem marad egyszeri, a pánikkeltő áramtalanítás „hivatásukká" válik. „Ha Románia egyetlen hatalmas biztosítéktáblához volna kötve..." (Cărbunariu, 2008, 314) Számtalan, sikerrel kiütött biztosíték után a történet úgy ér véget, hogy egy koncerten rajtakapják az újabb merényletre készülő egyik lányt és a fiút, és mindketten halálos áramütést szenvednek.

A három szereplő az őket alakító színészek nevét viseli: Mariát Maria Obretin, Paulát Paule Gherghe, Rolandót Rolando Matsangos alakítja. Az előadás egy pontján személyigazolványaikból olvassák fel saját valós (?) adataikat. A jelenet produktív zavart okoz a befogadásban. A román színház az ezredfordulón döntően a dramatikus illúziószínház esztétikájának jegyében fogant, a dramatikus alak és az őt megtestesítő színész ilyenfajta, a román és magyar színházban mára közkeletűvé vált egymásba játszatása 2003-ban Bukarestben teljesen szokatlanul hatott.[66] Játszó személy és játszott személy (mind az empatikus alapon történő azonosulásra törekvő reprezentációban, mind a brechti ihletésű prezentációban)[67] jól elkülönített egymástól, a színészképzés egyik feladata kialakítani a leendő színészben egy olyan lelki-szellemi mechanizmust, amellyel bármikor képes előhívni magából a szerepet, ugyanakkor a jelmezzel együtt le is tudja azt vetni. A színháznézés voyeur-jellege is csak ennek tudatában igazolható morálisan: akit nézek, aki a színpadon jár-kel, esetleg meztelenre vetkőzik, szenved stb., az nem a színész, hanem az ő munkájával életre hívott figura. Ha egy előadás színész és szerep azonosságát jelenti ki, a néző szégyenkezni fog, amiért élvezetet talál abban, hogy az előadót nézi. Az ellentmondás azonban feloldódik, ha a nézőt is nézik, és a nézés aktusa a kölcsönösség által legitimálódik. Színész és

66. Viszonyításképpen: a 2004-es országos színházi fesztivál (FNT) programján szereplő huszonegy előadás között a *Stop the tempo* volt az egyetlen, amely ezzel a megoldással élt, egyben az egyetlen szerzői színházi előadás. https://fnt.ro/2020/imaginea-performantelor/

67. Vö. reprezentáció, prezentáció és önprezentáció leírását Andreas Kotte színjátszáselméletében. Kotte, Andreas, 2015, *Bevezetés a színháztudományba*, Balassi Kiadó, Budapest, 177.

néző státuskülönbsége csökken, a fiktív harmadik létezése kérdésessé válik, színészi és nézői létforma közelít egymáshoz. Cărbunariu a valóság és fikció határát reliativizáló játéktechnika-váltással rángatja ki a nézőt passzív szerepének intimitásából, és szólítja fel a fikció- és valóságelemek további megfeleltetésére, végső soron tehát arra, hogy a valóságban gondolja el a fikcióban felvetetteket.

Ennek egyik alapfeltétele a közös társadalmi-kulturális tudás, amelyen a színészek és a nézők osztoznak, és amelynek garanciája maga a Green Hours Jazz Café. A Bukarest egyik forgalmas főutcáján, a Győzelem Útján található kávézó a dramAcum projekt 2002-es indulásával egy időben vált a fiatal román rendezők kedvelt munkaterévé. Központi fekvését ellensúlyozza, hogy bejárata belső udvarból nyílik, és vagonszerű pincébe vezet. Eldugottsága, mondhatni elzárkózottsága, kis befogadóképessége és programjának zenei profilja miatt alternatív szórakozóhelynek minősül. A román főváros vendéglátó- és szórakoztatóipari fősodrából kimaradó hely, melyet egy áramtalanító trió sem tartana elég fontosnak lekapcsolni, mert inkább a hozzájuk hasonlóan megcsömörlöttek látogatják, nem pedig a „gumikölykök (…), a sok összevissza mozgó, görcsbe rándult, izgatott, kurva trendi faszfej” (uo., 308). A *Stop the tempo* nézőinek ismerniük kell ezt az „állítsátok meg a világot, ki akarok szállni” életérzést: az elégedetlenséget az ország állapotával, a politika pártállástól független elutasítását, a klubok világát, a DJ-zenét, a beszélt román nyelv fölös neologizmusait, a kortárs román színházat, amelyet az egyik szereplő így jellemez: „Először is nem beszéltek románul, aztán meg folyton az volt az érzésem, hogy az orgazmust utánozzák” (uo., 317). Az alig néhány száz méterrel távolabb fekvő, népszerű és elismert kőszínházakban az efféle összekacsintó bírálatra, kritikus álláspontra nem lehet számítani.

A színházi gyakorlat előszeretettel hivatkozik a fogadó színpad alkalmatlanságára egy utaztatott produkció esetén, ám a külső objektív térrel kapcsolatos kifogások többnyire a fizikai adottságokra vonatkoznak, a színpad méreteire,

felszereltségére vagy annak hiányosságaira stb. Az efféle, kivédhető gyakorlati akadályokon túl a színházi előadás általában szállítható. A *Stop the tempo* viszont annyira szervesen építi be az előadás világába a Greent, hogy más helyszínen bemutatni elképzelhetetlen, illetve csakis mint újraalkotás képzelhető el. Hely és alkotás ilyenszerű összetartozását leginkább a köztéri szobrok példájával lehet szemléltetni: a mű a hely kultúrájából, történelméből, hagyományaiból táplálkozik, és ideális befogadóját is az adott helyen találja meg. A párhuzamot megvonva: ahogy a szobor számára máshol is ki lehet alakítani az eredetihez hasonló, pár négyzetméternyi teret, úgy az előadás számára is lehetséges a színpadi tér optimális elrendezése. A kulturális kontextus viszont, amelyet a szobortér vagy a játszóhely fizikailag kijelöl, egyik esetben sem a művészi alkotómunka függvénye. A viszony sokkal inkább fordítva meghatározó, bár első lépésként a művész hajlandóságát, érzékenységét, kreativitását igényli.

A Cărbunariu-féle térhasználat másik sajátossága a dramatikus tér megjelenítése a külső objektív tér átrendezése, megváltoztatása nélkül. Nincs épített díszlet, nem megítélhető a valóságutánzás hitelessége vagy atmoszférateremtő képessége, az illúziókeltés eredményessége, kivitelezésének minősége, önálló szépsége vagy funkcionalitása. A rendező többnyire a talált tér adottságaira hagyatkozik: a darab szereplőinek fő tevékenysége szórakozóhelyekhez kötődik, és a Green eredeti funkciója szerint szórakozóhely. Az előadás a helyszín saját működésében való elgondolása.

Az előadásra érkezők úgy foglalnak helyet az asztalok körül, mint azok a vendégek, akik a hét bármelyik estéjén betérnek a bárba. Mi, az italt fogyasztó, cigarettázó[68] közönség tulajdonképpen részt veszünk a díszlet megteremtésében, például azzal, hogy füsttel telítjük a termet. A nyugati színházi hagyomány, írja Pavis, teljes mértékben a látásra alapul, és mellőzi a néző többi érzékszervét (Pavis, 2003, 137). Cărbunariu cáfolja az általános tévhitet, miszerint a néző fizikailag nem reagál a látottakra. A *Stop the tempó*ban a Green

68. Romániában 2016 márciusáig megengedett volt nyilvános zárt térben dohányozni.

fojtott, fülledt levegője, a cigarettafüst – tényezők, melyekről a bárban tartott más eseményeken meg kell feledkeznünk, becsapva testünket, holott az folyamatosan érzékeli őket – „olfaktív díszletet” képeznek. A klubhangulatot hangkulissza segíti, bizonyos jelenetekben fülsüketítő, monoton ritmusú DJ-zene dübörög.

Maga a szöveg is zenei szerkesztésű. Paula kezdetben mást sem mond, és mindvégig az a kedvenc szava, hogy „szar”. Koppan a szó, a „căcat” cinikusan fejezi be a másik két szereplő mondatait (pl. „– Úgyhogy felvettem... – Egy szart.” Cărbunariu, 2008, 300), vagy refrénszerűen ismétlődik. A szövegmondás többször a Fat Boy Slim együttes *Push the tempo* című dalának zenedramaturgiáját követi (ahogyan egyébként a darab címe is ebből a számból inspirálódott). A három szereplő párhuzamos monológjai ugyanazt a témát variálják, egymást erősítik, fokozzák, mígnem valamelyik szereplőből kibuggyan egy-egy katartikus erejű megfogalmazás, vagy míg egy-egy üvöltésben össze nem olvad a három hang. Ilyen értelemben érvényes lehet az a megállapítás, hogy bár az előadás alapja a szöveg, mégis zsákutcába jut az az értelmező, aki mint egy irodalmi szöveg színpadi reprezentációját, rendezői olvasatát próbálja az előadást elemezni. Cărbunariu a saját előadásszövegét írja, és a kész szövegből és előadásból egyértelmű, hogy a szerző Cărbunariu időben és fontosságban nem előzi meg a rendező Cărbunariut, hanem együttműködött vele. A szereplők a színészek neveit viselik, a dramaturgiai kompozíció, a cselekmény és a szöveg stílusa számít a Green terére. Az előadásélményt döntően befolyásolja a tér szűkössége, amelynek folytán nézők és játszók olyan közel kerülnek egymáshoz, hogy értelmetlen negyedik falról beszélnünk. Lehmann szerint az intim terekben a fizikai és pszichológiai közelség felülkerekedik az értelmi részvételen, az egyoldalú jelközvetítés helyett az energiák oda-vissza áramlását teremti meg (Lehmann, 2009, 180). Ez a dinamika nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a néző elfogadja a játszókkal való közösséget. Vagy ahogy Schechner megfogalmazza: „A színházi reprezentáció kollektív keveredés, igazi szerelmi aktus, két embercsoport érzéki közössége” (Schechnert idézi Pavis, 2003, 171).

Részint a fizikai közelség és a hagyományos játék-tér-nézőtér felosztás lehetetlensége, részint a cselekmény indokolja az előadás minimalista fénytervét: a színészek elemlámpákkal világítják egymást és magukat, ez az egyetlen fényforrás. Az előadás így a cselekmény vezérmotívumát, azt a pillanatot teszi vizuálisan uralkodóvá, amelyben a szereplők igazán megélik, ami velük történik – a biztosíték kiütésének momentumát. A *Stop the tempó*ban a színészek az asztalok által behatárolt keskeny folyosón játszanak, bejátsszák a teljes teret, ezáltal kitágítják azt, és felkínálják a lehetőséget, hogy a néző mindig éppen abba az irányba, arra a színészre nézzen, amerre és akire akar, ezzel a maga egyéni, egyedi előadását alkotva meg. A térbe szervezett mozgásokból természetesen következik, hogy Cărbunariu nem használ díszlettárgyat, amely a színészt és a néző tekintetét egyaránt lehorgonyozná. Az elemlámpák fénykörének viszonylag kis sugara irányítja a nézői tekintetet, minimális mértékben szétválasztva ezáltal a nézőteret a színpadtól, amely ebben ez esetben három arc felületére zsugorodik, és határozottan rajzolja meg a liminális teret azáltal, hogy kiemeli az embertömegből a színészt. A fejfényen kívül villódzó fényt használ az előadás, az érzékelteti a balesetet, a klubvilágítást vagy a „bepörgést”. A történet befejezése a fény dramaturgiájában is megjelenik: a társak nélkül maradt Maria teremfényben ül a bárpultnál. A lány azzal hitegeti magát, hogy Paula és Rolando nem haltak meg, hanem bujkálnak, és hamarosan jelentkeznek nála, hiszen rengeteg közös tervük van még. Mindezt cinikusan írja felül a felkapcsolt világítás, amely a „normalitáshoz” való visszatérést jelzi.

Szükséges tisztázni egy lehetséges félreértést, éspedig azt, hogy a nem hagyományos színházi tér önmagában szavatolná a nem hagyományos előadást. A tér az, amivé a használat során lesz. A Greenben általam látott más színházi előadások[69] eklatáns példái annak a csapdának, amelybe az

69. Frederick Stroppel: *Preludiu prelungit* (Nyújtsuk a percet), r. Alexandru Berceanu; Wil Calhoun: *Zi că-i bine* (Mondd, hogy jól van így), r. Florin Piersic jr.; Lia Bugnar: *Stă să plouă* (Esni készül), r. Lia Bugnar; Ştefan Caraman: *Chat*, r. Dan Vasile

előadók akkor kerülnek, ha a tradicionálisan frontális színész-néző viszonyt próbálják megvalósítani. Ilyenkor valóban alkalmatlannak bizonyul a cső alakú tér, amely nem rendelkezik az olasz barokk színpad látási és akusztikai viszonyaival, és nem nyújtja azt a tétlen kényelmet a nézőnek, amelyben saját testéről a lehető legnagyobb mértékben megfeledkezve nézheti a színpadon felvonuló más testeket. Az alacsony székeken görnyedve testünk meggémberedik, a folyamatos oldalra nézéstől nyakunk beáll. A színpadnak kinevezett hely, a Green bármelyik része legyen is az, szűkösnek bizonyul a színészek számára, és a zsúfoltság a szervezetlenség hatását kelti. A tér különböző aspektusainak figyelmen kívül hagyása azokban az előadásokban a leginkább szembetűnő, amelyek a darab cselekménye szerint bárban játszódnak. Frederick Stroppel ugyanitt bemutatott darabjában a házasságukat feldobni vágyó férj és feleség randevúzik és flörtöl egymással úgy, mintha korábban soha nem találkoztak volna. Ştefan Caraman színművében két férfi ugyanannál az asztalnál várakozik a világhálón megismert nőre. Az ezekből készült előadásokban a bár talált térként viselkedik, önmagát jelenti: olyan helyiség, ahova az emberek szórakozni, ismerkedni járnak – nem pedig a társadalmi elégedetlenség és engedetlenség kibuggyanásának helye. Mindkét darab vígjáték, hatásuk a leleplezõdésre alapszik. Mivel az előadások konzisztenciáját a fordulatos történet adja, a rendezések vigyáznak arra, hogy a néző semmiről se maradjon le: a szereplők számára dobogóval megemelt, reflektorral jól megvilágított térrészt tartanak fenn, vagyis keretes színpadot rögtönöznek a pincehelyiségbe. Ezek az előadások módosítás és sérülés nélkül átemelhetőek bármely más város vagy ország bármely másik bárjába vagy bárnak díszletezett színpadára. Az, hogy a Greenben adják elő őket, láthatóan csak akadályt jelent az alkotók számára.

A fikció távolságában

A Greenbe kitalált ősbemutató után a *Stop the tempó*nak sok más rendezése született a világ különböző színházaiban és nyelvein. 2008-ban a marosvásárhelyi Yorick Stúdió is bemutatta a darabot, ennek az előadásnak dramaturgja voltam. Bár a szöveg ugyanaz maradt, a marosvásárhelyi bemutatóból – amely az első magyar nyelvű Cărbunariu-bemutató volt – ugyanúgy kimaradt a politikus jelleg, mint ahogy a Greenben játszott más előadások sem váltak politikussá pusztán a tér hatására. A Yorick Stúdió előadása a fikció távolságába igyekezett helyezni a történetet, miközben nem akart lemondani a benne megfogalmazott életérzés aktualitásáról.[70]

Sebestyén Aba rendezése a marosvásárhelyi vár Mészárosok Bástyájának alsó szintjén frontális viszonyba helyezte a nézőket és a 3x3 méteres plexiemelvényt, amelyen a színészek mindössze mozgással és a szövegbeli utalások segítségével idézték meg a darabbeli helyszíneket. Az előadás szövegváltozatának elkészítésében az a megfontolás vezetett minket, rendezőt és dramaturgot, hogy kihagyjuk az ősbemutató szövegének lokális és nemzeti vonatkozásait, a Romániára és Bukarestre tett konkrét utalásokat. Kihúztuk az ősbemutatón a capella énekelt román himnuszt és Marius Ianuș verseit, mert nem találtunk az erdélyi magyarok által felvállalható érvényes értelmezést a „Kilátszott a bugyid, Románia" (Cărbunariu, 2008, 319) kezdetű versintermezzókra. Úgy gondoltuk, ha ugyanezeket a sorokat Romániáról egy kisebbségi, egy erdélyi magyar mondaná, elkerülhetetlenül nacionalista felhangot kapnának, és így kétszeresen célt tévesztenének. Nem azért, mintha a kisebbségi-többségi téma tabu lenne, tehát nem a kérdés álszent elhallgatása volt a húzások oka, hanem az, hogy a szöveg társadalmi érzékenysége másféle, sokkal ködösebb indokú elégedetlenséget jár körül. A kihúzott részeket hasonlóan helyspecifikus, a vásárhelyi

70. Gianina Cărbunariu: *Stop the tempo*. Yorick Stúdió, Marosvásárhely, 2008. Rendező: Sebestyén Aba. Zene: Kónya-Ütő Bence. Dramaturg: Boros Kinga. Játsszák: Bányai Kelemen Barna, Csíki Hajnal, Nagy Dorottya/Kiss Bora.

néző számára ismerős beírásokkal próbáltuk pótolni. Például Bányai Kelemen Barna a vásárhelyi előadásban Rolando szerepét játszva olyan színházélményt említ (a fentebb már idézett helyett), a Tompa Miklós Társulat *Yvonne, burgundi hercegnő* című produkcióját, amelynek színészként szereplője volt: „Bejött egy csávó kockás szoknyában, aztán egy béna csaj fehérre mázolt arccal, a végén megevett egy kárászt, és megnyuvadt tőle" (Yorick Stúdió, 2008). A Ianuş-versek helyére az A. E. Bizottság dalszövegei kerültek új dallamokkal abból a megfontolásból, hogy a kortárs román költő anarchista verseinek erősen politizáló hangvétele, költői eszközökön alapuló agresszivitása a magyar kultúrában a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján feltörő művész punkkal rokonítható.

A vásárhelyi előadás jelenbe gyökerezettségét végül mégsem a koncepciózus szövegátirat és a rendezés adta, hanem egy színészi magánakció. A túlélő lányt alakító Csíki Hajnal a rendezői instrukció és a dramaturgi javaslat ellenére valósította meg saját ötletét, és a hamis riasztás jelenetében románul beszélt a telefonon a rendőrséggel:

> Alo! Poliţia? V-am sunat ca să denunţ un atentat, de fapt nu e chiar un atentat, staţi aşa, nu vă panicaţi! Pe scurt: sâmbătă seara, o să vină unii şi o să deconecteze nişte cluburi din Bucureşti. Ştiţi la ce mă refer, nu? Vreo patru: Space, Face, Why not, Underground. Nu, nu suntem înarmaţi, de ce să fim înarmaţi? Cum adică cine sunt eu? Un cetăţean de bine. E un telefon anonim. Am tot dreptul să-mi păstrez anonimatul. Hallod-e, rendőrség, menj a kurva anyádba! (*Leteszi.*) Perverz disznó! (Yorick Stúdió, 2008)

Bár az előadásban a nyelvváltás teljesen előkészítetlen és reflektálatlan volt, egyetlen jelenet erejéig nagyon élesen, ám semlegesen, mindenféle ideológiától mentesen világított rá arra a társadalmi valóságra, amelyből a nézők érkeztek: a kisebbségi létre. A szöveg és az előadás egésze azonban nem volt alkalmas arra, hogy ilyenfajta erkölcsi-társadalmi tudatosságot provokáljon ki nézőiből, és politikussá váljon.

„Ti mit gondoltok?” 20/20

„A színház marad az egyetlen hely,
ahol a közönség szembesülhet önmagával mint közösséggel.”
(Rancière, 2011, 9)

„(…) részesülni valamely igazságból annyi, mint felmérni,
hogy vannak más igazságok is, amelyekből még nem
részesülünk.”
(Badiou, 2010, 286)

A marosvásárhelyi Yorick Stúdió *20/20* című előadását Gianina Cărbunariu írta és rendezte helyi magyar és bukaresti román színészekkel. A produkciónak dramaturgja, rendezőasszisztense, fordítója, és – amint kis költségvetésű, független produkciókban ez gyakran történik – mindenese voltam. Egyrészt személyes érintettségem az oka annak, hogy első lépésben nem a látott előadás élményét és a lehetséges nézői értelmezéseket kísérlem meg körüljárni, hanem az alkotói szándékok és próbálkozások felől közelítem meg az előadást. Másrészt szeretném elkerülni, hogy azt a látszatot keltsem, mintha a munkafolyamat receptszerűen követte volna a dokumentarista színház egy bizonyos módszerét. A továbbiakban többek közt éppen arról lesz szó, hogy az anyag – az előadás témájául választott történelmi-társadalmi anyag és az előadásban fellépő színészanyag – hogyan formálta a szcenáriót gyakran akár a kezdeti szerzői elképzelés ellenében is a maga képére. Emellett a felvetett témák szélesebb elméleti (nem kizárólag színházelméleti) kontextusba helyezése a célom annak megfelelően, amennyire ez az előadás gondolatébresztőnek bizonyult. A fent említett okokon kívül ez a sorrend számomra a színházcsinálás és a színházról való gondolkodás szimbiózisának megfogalmazása is, annak személyes összegzése, hogy építi egymást az alkotói és az elméleti munka.

A Sebestyén Aba színész vezette Yorick Stúdió együttműködése a *20/20*-at jegyző Gianina Cărbunariuval a *Stop the tempo* színrevitelével indult. A darabja marosvásárhelyi bemutatójára a városba látogató Cărbunariut Sebestyén később meghívta rendezi a Yorickba, ő pedig egy klasszikus darab színrevitele helyett olyan előadás gondolatát vetette fel, amely témaválasztásában kötődik a városhoz. Így került érdeklődése középpontjába a fekete március, azaz az 1990 márciusában a városban lezajlott etnikai zavargások témája. A közelmúlt történelmi eseményét feldolgozó előadás 2009 nyarán és őszén készült, a bemutatót október 14-én tartottuk.

Beszámoló a munkafolyamatról[71]

A *20/20* című előadás előkészületei három fázisban zajlottak: az adatgyűjtést improvizációk követték, majd párhuzamosan, de egymástól nem függetlenül íródott a szöveg és zajlottak a próbák. Kezdetben csak a téma és az alkotócsapat volt adott. Gianina Cărbunariu író-rendező, Maria Drăghici vizuális művész, öt Bukarestben élő független román színész: Virgil Aioanei, Carmen Florescu, Mădălina Ghiţescu, Rolando Matsangos, Cristina Toma – utóbbi marosvásárhelyi születésű, vegyes házasságból származik[72] –, öt Marosvásárhelyen élő magyar színész, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának alkalmazottai: Bányai Kelemen Barna, Berekméri Katalin, Korpos András, Sebestyén Aba, Tompa Klára, továbbá a dramaturg. A csapat Cărbunariu felvetésére megpróbált minél többet megtudni az 1990 márciusában Marosvásárhelyen lezajlott román-magyar összecsapásokról.

Az anyaggyűjtés elsődleges célja az ismeretszerzés volt, ami a csapat egyes tagjainak gyökeresen más

71. Az itt következő beszámoló egy rövidebb, vázlatosabb formájában esettanulmányként megjelent 2011-ben angol nyelven, a Creativ Média gondozásában *Theatre After the Change* címen kiadott, a budapesti Kortárs Drámafesztivál által szervezett *20 Years After* című konferencia anyagait összegyűjtő tanulmánykötetben.

72. Virgil Aioanei és Carmen Florescu szerepét, személyes elfoglaltságaik miatt 2010 őszétől a 2012 júliusában a London International Theatre Festivalon játszott utolsó előadásig Radu Iacoban és Paula Gherghe vették át.

viszonyulása folytán némiképp csapatépítési feladattá is vált. Tizenhármunk közül ugyanis néhányan a fővárosban vagy más, Marosvásárhelytől mind földrajzilag, mind kulturálisan távol eső városban nőttek fel, és a márciusi események idején kisiskolások voltak. Számukra a fekete március semleges fehér folt volt történelmi ismereteikben és személyes életükben. Többen marosvásárhelyi, erdélyi kamaszként élték meg az etnikai konfliktusoknak a román rendszerváltást követő kiéleződését, ami tehát egybeesett és esetenként egybe is fonódott felnőtté válásuk más fontos történéseivel. Így míg a csapat egy részének közelednie kellett az eseményekhez, addig más részének érzelmileg távolodnia kellett tőlük ahhoz, hogy együtt haladjunk a kimondatlan célok felé: feltárni „a történelmi igazságot”, és megfogalmazni a mindannyiunk által közösen képviselhető színpadi igazságot – mondhatnék történelmi realitást és színpadi realitást, de szándékosan használom az igazság szót, mely visszatérő motívuma volt a munkafolyamatnak. Ez a sajátos csoportdinamika önmagában elegendő volt ahhoz, hogy színházi potenciállal bíró helyzetek szülessenek, amelyekben megjelentek mindazok a viszonyulások, amelyekről mint tőlünk függetlenül létező társadalmi jelenségekről beszéltünk.

Két nyelv közt a pad alatt – a fordítás csapdái

Ilyen volt például a fordítás. A dokumentálódás során a csapat többek között filmvetítéseken vett részt, és a többnyire magyar nyelvű márciusi dokumentumfilmeket jelenetenként araszolva, első hallásra, szinkronban próbáltuk románra fordítani a magyarul nem értőknek. Bár nem az volt a szándék, hogy csonka vagy ferdített információt juttassunk el hozzájuk, a sűrítésre törekedve gyakran szelektáltunk és átfogalmaztunk, kijavítottuk az éppen fordító kollégát, vagyis a fordítást mint interpretációt éltük meg. Ekkor merült fel az ötlet, hogy az előadásban a fordítás kommunikációs malőrként jelenjen meg, amit ezen a ponton még a fordítógép előadás közbeni szándékos „elrontásával”, kiiktatásával képzeltünk el. Annak módját kerestük, hogy a néző megélje a másik

nyelvének nem értéséből, az idegenségből fakadó frusztrációt, tehát ne csak valamely szereplő frusztráltságával azonosuljon, ha akar, hanem érzelmileg ne tudja kivonni magát a szituációból. Ugyanakkor felmerült a néző ilyenszerű „bántalmazásának” problémája és az ebből fakadó következmények kérdése is. Egyfelől: nem képmutatás-e a távolságtartás álarca alól kiszolgáltatni a nézőt indulatainak? Másfelől: ha ez a frusztráció túlságosan felerősödik, illetve rárakódik a feltételezhetően amúgy is magukkal hozott görcsökre, az elutasítást válthat ki az előadással szemben.

Miközben ezeket a lehetőségeket latolgattuk, figyelembe kellett vennünk, hogy egy olyan város számára készítjük az előadást, amelyben románok és magyarok nem járnak egymás színházaiba, amelynek közönsége egyik és másik oldalon sincs szokva sem ahhoz, hogy más nyelvet halljon a színpadon, sem ahhoz, hogy a saját anyanyelvén játszott produkciót fülhallgatóba vagy felirattal más nyelvre fordítsák. A marosvásárhelyi színpadok 2009-ben teljes nyelvi szegregációban működtek. Mindössze néhány hónappal a *20/20* próbáinak elkezdése előtt a két tannyelvű Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Stúdió Színpadán román rendező rendezésében magyar nyelven bemutatott *A csúnya* című előadás román feliratozása miatt fakadt ki a helyi újságban a város egyik magyar anyanyelvű, hangadó értelmiségije, hogy

> ez a mi színházunk most vált igazán kisebbségivé, amikor már feliratozni kell a játékot, mert mi idegen nyelven játszunk a közönség nagy részének. Holnap talán olyanok leszünk, mint a bukaresti jiddis színház: csak fülhallgatóval élvezhetők az előadások, mert senki sem tud már azon a nyelven, de fenn kell tartani a színházat a világ színe előtt. Ez várna Vásárhelyre is? Ma még önként feliratozunk – holnap kötelezően mindenütt, ahol még a nyelv játssza a főszerepet. (Sebestyén, 2009)

Mivel a mi előadásunkra hatványozottan érvényes volt, bár más értelemben, hogy a nyelv játssza a főszerepet, óvatosan elnapoltuk a döntést akkorra, amikor már van szöveg, és látjuk a technikai lehetőségeket.

A Yorick Stúdió játszóhelye, a marosvásárhelyi vár Mészárosok Bástyájának alsó szintje a maga sajátos térszerkezetéből adódóan olyan kényszermegoldásokat szült, amelyeket a rendező igen termékenyen tudott kihasználni. A 2017-es felújításáig pincejellegű terem nagy belmagassága (5 méter) és 8x8 méteres négyzet alapja fekete dobozként adta magát, amelyben négy oldalt ült a közönség emelvényeken, 1-1,2 méterrel a játéktér szintje fölött, azaz a stúdiószínházi gyakorlathoz képest szokatlanul magasan. A terem falán kb. 1,5 méter magasságban erkély futott körbe, amelyet kár lett volna eltakarni, mert azzal nagy hasznos térfelületet veszítettünk volna el. Cărbunariu megoldása erre az volt, hogy néhány jelenetben olyan perspektívát teremtett, amely a felülről ránézés perspektívájára épített. Például a kezdőjelenetben fiatalok vegyes nemzetiségű csoportja találja magát abban a helyzetben a márciusi események kellős közepén, hogy ismeretlen csapat közeledik feléjük, amelynek tagjairól nem tudják, milyen nemzetiségűek, és milyen szándékkal érkeznek. A jelenetben a nézők jelentették az ismeretleneket, az egyre szorosabban egymás mellé, a terem közepére húzódó színészek a térhelyzetből, a magasról lefelé rájuk szegezett nézői tekintetből bontották ki a veszélyeztetettség érzését. A felülről lefelé irányuló tekintet köszönt vissza a márciusi eseményeket megörökítő több fényképről is, amelyek a Marosvásárhely központjában álló Grand Hotel emeleti erkélyeiről készültek.

A fordítás nagyszínpadon megszokott, feliratos módja ebben a térben kivitelezhetetlen volt, fülhallgatós fordításhoz nem volt berendezésünk. Végül úgy döntöttünk, hogy a játéktérben álló két tartóoszlop közé vetítőtáblát függesztünk fel, amelynek mindkét oldalára kivetítjük a fordítást – ez némi kompromisszumot jelentett, a négy oldalból kettő így ugyanis nem kapott jó rálátást a fordításra. A próbák során, miközben a technikai nehézségeket igyekeztünk megoldani, azon kaptuk magunkat, hogy azt kérdezzük a terem másik feléből a vetítőtábla túlsó oldalát néző kollégától, ő onnan ugyanazt látja-e, mint mi innen. És a kérdés szimbolikussá nőtte ki magát a márciusi eseményekre vonatkozóan.

A nyelv mint identitás, az anyanyelv és idegen nyelv viszonya, a nyelvben való létezés problematikája meghatározta az előadást, ezért a fordítást sem akartuk „átlátszóvá" tenni –az előadás szerves részévé kellett válnia, amelyet átitat a kérdésfelvetés. Maria Drăghici jelenetenként változó vizuális hátteret készített a vetítéshez, amelyen végül minden románul és magyarul elhangzó szó megjelent fordításban a másik nyelven. A két nyelvet a betűk színével látványban is megkülönböztettük. A vetített szövegben egy-egy szó áthúzásával láthatóvá tettük a fordítás aktusát, magát a folyamatot, ahogy keressük a megfelelő kifejezést, a legtalálóbb szót, esetenként tévedünk, vagy kijavítjuk önmagunkat. A hibásan beszélő szereplők szövegeinek fordítása igazi kihívás volt, ezeket a fordulatokat valósággal újra kellett alkotni a másik nyelven. Például a 9. jelenetben egy születésnap alkalmával erdélyi magyarok, egy félig magyar, félig román származású erdélyi, a Kárpátokon túlról betelepített románok és magyarországi magyarok találkoznak, és az udvariaskodó beszélgetés felét a fordítási huzavona és a rossz nyelvhasználatból származó félreértések teszik ki.[73]

A dokumentumok megtévesztő igazsága

Miért kellett a felkészülési fázisban egymás közt fordítani? Mert aránytalanul több volt a témával foglalkozó magyar anyag, mint a román. Román-magyar együttműködésben készült feldolgozás pedig a történtekről egyáltalán

73. „Gyöngyi (*Stelának*)Mit mond? StelaOlyan surpriza csináltatok, hogy itten jöttek, mert nálunk korán szokás szólni, mikor mész valakinél. De olyan jó surpriza csináltatok neki, nagyon örülnek, hogy itt vagynak. ÁrpádMit mond? BotiHogy meglepetés. GyöngyiMi? SárikaHogy jó, hogy itt vagytok. Veronica Şi stau la voi, nu? SárikaI-am invitat la noi, dar ei sunt obişnuiţi cu apartamente mai mari… BotiNoi nu prea avem loc, sunt şi ăia mici, şi oricum, au o rezervaţie la hotel, au venit cu un grup mai mare." Fordításban: „Gyöngyi (*Stelának*)Ce zice? StelaZice că aţi venit cu surpriza, că la noi se anunţă între timp când te duci acasă. Dar aşa o surpriză plăcută. Se bucură mult că v-aţi dus. ÁrpádCe zice? BotiCă e o surpriză. GyöngyiCe? SárikaCă e bine că aţi venit. Veronica És ugye nálatok laknak? SárikaMi mondtuk nekik, de ők nagyobb lakásokhoz vannak szokva… BotiKicsi a hely nálunk, itt vannak a gyerekek is, aztán meg, ők elfoglalták a hotelt, nagyobb csoporttal jöttek." (Cărbunariu, 2009)

nem született. Két évvel később László Márton és Novák Csaba Zoltán a márciusi eseményekről a csíkszeredai Pro Print Kiadónál 2012-ben megjelentetett *A szabadság terhe* című könyvükhöz kerestek román szerzőtársat, ám nem találtak. László és Novák szerint a *20/20* a márciusi események egyetlen olyan megjelenítése, amelyet mindkét fél elfogad (László–Novák, 2012, 8). Úgy tűnik, a két nemzet közti viszony húsz év után sem vett olyan irányt, amelyben a márciusi eseményeket egy mindkét fél számára elfogadható, igaznak érzett történelmi narratíva keretében lehetne leírni. A legbanálisabb példa a különbségekre a Wikipedia három szócikke, amely a történészek számára ugyan nem komolyan vehető forrás, számunkra azonban kiváló alkalmat adott arra, hogy a 20/20 „számmisztikáját”, azaz az ominózus március 20-tól eltelt húsz évet tudatosítsuk. A „Conflictul interetnic de la Târgu-Mureş” című román szócikk (ro.wikipedia.org) 8000 leütés, ugyanannyi, mint az azt szó szerint fordító angol „Ethnic clashes of Târgu-Mureş” (en.wikipedia.org). A „Fekete március” (hu.wikipedia.org) 16 000 leütés, és az események várható interpretációs különbségeit leszámítva abban különbözik a román leírástól, hogy lényegesen többet foglalkozik a március 19-ét és 20-át megelőző eseményekkel. Ez a fajta kontextusba helyezés, a történelem tudatos konstruálása volt jellemző a közösen látott dokumentumfilmekre is, de elég csak a címkéket megnézni. A román és az angol Wikipedia-címke tárgyilagos, nem ítélkezik, és érzelmileg elfogulatlan. A fekete március metafora: beavatottnak kell lenni ahhoz, hogy értsük, mire vonatkozik, és nemcsak ’90 márciusát, hanem a magyar történelem összes márciusát (októberét stb.) felsorakoztassuk a kifejezés mögé. Hogy ez a mögöttes tudás mennyire eleven, felmérhetjük azon is, hogy a nemzetiségi politikai diskurzus milyen magától értetődően és milyen gyakran használja ezt a referenciát, például a választási kampányszövegekben: „Az utóbbi 23 év szól Marosvásárhely fekete márciusáról, de szól az összefogásról is, ami legnagyobb értékünk. (…) Az a magyar, aki nem megy el szavazni, aki más pártra adja szavazatát, végül a román pártokat erősíti” (RMDSZ, 2012).

De ahelyett, hogy ennek alapján megalapozatlan kultúrantropológiai következtetéseket vonnék le az erdélyi magyarok és a bukaresti románok történelmi öntudatára vonatkozóan, felidézem a munkafolyamat első periódusának egy másik momentumát. A csapat azt a feladatot kapta, hogy ki-ki hozzon egy saját történetet, képet, személyes tárgyat ’90 márciusából. A húsz évvel ezelőtti pénz, vécépapír, általános iskolai fotó, úttörőnyakkendő stb. mellett néhány magyar színész a nagy, családi fotóalbumot hozta el, amelyben saját fényképei előtt visszamenőleg a család több generációjának portréi is benne voltak, és ezzel önmagát, saját életének három-négy évtizedét egy több évszázadra visszatekintő egybefüggő folyamat részeként azonosította. Ezeknek a különbségeknek a kapcsán született meg egy másik gyakorlat ötlete: a csapat tagjainak a „Sosem fogtok megérteni minket” mondatra kellett színpadi szituációként kidolgozható helyzeteket hozniuk a saját életükből. A gyakorlatok végül kimaradtak az előadás végleges formájából, de hasznosnak bizonyultak a csapatkohézió szempontjából.

A Wikipediához és más, egyértelműen megbízhatatlannak tartott internetes forrásokhoz hasonlóan a tanulmányok, filmek és a korabeli sajtó tanulmányozása is bizonytalanságba vitte a csapatot. Tudatosult bennünk, hogy amit a tények rögzítéseként, dokumentumként kézbe veszünk, az lényegében rekonstrukció, az emlékezés és a vele együtt járó felejtés kollektív kulturális gyakorlatának eredménye. Példa erre a *New York Times*ban 1989 végén, 1990 elején megjelentetett, a kelet-európai rendszerváltásokra reagáló „Upheaval in the East” című cikksorozat, amely a márciusi eseményekről is beszámolt. A lap március 23-án közölt egy fotót „Romanians beating an ethnic Hungarian” felirattal. Az online archívumban a felirat ma is olvasható, a kép azonban hiányzik.[74] A re-konstrukció ez esetben is koncepciózus, és a kollektív emlékezetre támaszkodik. Hiszen nemcsak a fotón szereplő látványt, a földön fekvő, súlyosan megsebesült férfi és az őt ütlegelő tömeg látványát rakja össze képzeletünk,

74. A fotó üres helye az újság online felületén: 6. melléklet

de rögtön hozzákapcsoljuk előzetes ismereteinket és a gyanút, hogy a hiányzó fotó bizonyára az, amely az egész nyugati közvéleményt félrevezette. A pillanatot megörökítő külföldi fotóriporter ugyanis a bántalmazott férfi zöld pulóvere alapján (?) – és, tegyük hozzá, úgyszintén koncepciózusan értelmezve a látottakat, vagyis „az áldozat a kisebbség” alapon – azt feltételezte, hogy az magyar. Ha a feltételezésünk igaz, és a *NYT* szándékosan vette le a fotót, akkor ez a gesztus a felejtést mint a tévedéseket, az emlékezés pontatlanságait korrigáló folyamatot állítja elénk.

A „hétköznapok szakértői”[75]

Az anyaggyűjtésnek az előadás végső formáját tekintve a legfontosabb szakaszában interjúkat készítettünk olyan személyekkel, akik vállalták, hogy beszélnek a márciusi eseményekhez való viszonyukról. Kezdetben nem tudtuk, hogy az elhangzottak verbatim módon, tehát szó szerint idézve, vagy az improvizációk és a szövegírás során teljesen átdolgozva kerülnek színpadra. Engedtük, hogy az anyag keresse meg a formáját. Alanyaink egy részét közéleti szereplők közül választottuk, többségüket azonban találomra, arra figyelve, hogy minél szélesebb skálát tudjunk befogni, és egyaránt beszéljünk különböző nemzetiségű, életkorú, foglalkozású, anyagi hátterű, műveltségű és érintettségű személyekkel.

Előzetesen összeállítottunk egy kérdéssorozatot, amelyet azonban nem kérdőívszerűen használtunk, hanem inkább csak a felkészülés részeként, azaz a találkozások alkalmával egyáltalán nem ragaszkodtunk ahhoz, hogy mindegyik kérdésünkre választ kapjunk. Leginkább arra figyeltünk, hogy ne

75. A Rimini Protokoll rendezőtrió előadásainak gyakori szereplői a „hétköznapok szakértői”: a talált performerek olyan civilek, akik az előadás témájául választott társadalmi jelenség reális ágenseiként válnak az előadás protagonistáivá. Fontos kiemelnünk, hogy a *20/20*-ban azok a színészek is elsősorban színészként voltak jelen, akik a Rimini Protokoll előadóihoz hasonlóan saját életük egy-egy jelenetét (is) színre vitték. A „hétköznapok szakértői” szókapcsolatot tehát nem ugyanabban az értelemben használom itt, mint ahogy azt a Rimini Protokoll előadásainak kapcsán bejáratta a színházi sajtó.

tegyünk fel öntudatlanul olyan kérdéseket, amelyek az alany szájába adják a mondatokat, és hogy mi magunk a kérdéseink által se foglaljunk állást. A kérdések között voltak egészen tárgyilagosak: Mennyi idős volt 1989-ben? Mi a végzettsége, és milyen nyelven járta az iskoláit? Mi volt a foglalkozása akkor / mi a foglalkozása ma? Volt-e családja (gyerekei, testvérei stb.)?

Voltak, amelyek elsőre teljesen mellékesnek tűnhettek az 1990. március 20-i események szempontjából, mégis lényegesek voltak olyan értelemben, hogy segítettek megérteni az illető emlékeit: Ha iskolás volt, emlékszik-e, hogy mit tanultak akkor az iskolában? Milyen barátságokat kötött abban az időszakban (esetleg kik voltak a már meglévő jó barátai)? Emlékszik-e arra, hogy mit csinált március 1-jén/8-án? Fel tudja idézni, mit csinált februárban? Olvasott-e újságokat, ha igen, melyeket?

Amikor az interjúalany nyitottsága, a beszélgetés során köztünk megszületett bizalom megengedte, egészen személyes kérdéseket is feltettünk: Tudott aludni azokban a napokban? Mi változott a mindennapi életében közvetlenül az események után? Hozott-e valamilyen fontos magánéleti döntést az események hatására (költözés, emigrálás stb.)? Szavazott-e 1990 májusában? Mi az, amit halála előtt szeretne elérni, de fél, hogy bizonyos akadályok miatt nem fog sikerülni?

A bennünk felmerült kérdések között volt, amelyik indirekt módon vagy nyíltan és provokatívan kérdezett rá arra, hogy az illető milyen személyes felelősséget vállal az etnikai ellentétek kérdésében: Utólag sikerült felszabadultan beszélni, esetleg viccelődni a történteken? Mennyi idővel később? Néha/gyakran/nagyon ritkán beszél a barátaival, rokonaival erről? Tud Ön a románokról és magyarokról szóló viccet? Előfordult már, hogy ilyen viccet hallott, és nevetett rajta, vagy feldühítette? Ha lehetne, mit változtatna meg a történtekből? Mit gondol, történhetnek-e ma a fekete márciushoz hasonló események Marosvásárhelyen? Mit tesz Ön annak érdekében, hogy a zavargások ne ismétlődhessenek meg? Hogyan határozná meg a „hazafiságot”? Meghalna vagy ölne Ön a hazájáért?

A beszélgetés folyamatát engedtük spontán módon alakulni, mert a cél az volt, hogy alanyaink minél felszabadultabban, őszintén, hitelesen beszéljenek, minél pontosabban vissza tudjanak emlékezni az események idejének számukra legmeghatározóbb pillanataira, élményeire. A márciusi események, illetve a korabeli marosvásárhelyi közélet ismert személyiségeivel készült interjúktól fokozatosan jutottunk el a téma ismeretlen „szakértőihez”, az átlagemberhez, a marosvásárhelyi lakoshoz. Mindenkit valamilyen személyes kapcsolaton keresztül, megbízható ajánlással kerestünk fel, tehát ritkán és csak kis mértékben kellett bizalmatlansággal szembesülnünk. Ennek oldására minden megkérdezettet biztosítottunk arról, hogy a beszélgetés hangfelvételét vagy írott szövegét nem adjuk ki, és az előadáshoz is csak névtelenül használjuk fel. Mégis azt tapasztaltuk, hogy az emberek vonakodnak beszélni a témáról: az interjúk során ismét a felejteni akarással találkoztunk. Az etnikai konfliktust a legtöbben olyan tabunak tekintették, amelynek a puszta szóba hozása valóságteremtő, azaz ha beszélünk róla, azzal előidézzük a bekövetkeztét. Azzal, hogy jelezték, kockázatosnak találják a témaválasztást, a megszólított emberek a majdani, akkor még csak virtuálisan létező előadás első nézőivé váltak.

Történelem helyett talált történetek

Ezen a ponton már célirányosan kerestük a mikrotörténeteket, amelyek bár implicite akár hordozzák egyik vagy másik fél álláspontját, személyes vonatkozásukban önmagukat legitimálják, vagyis igazságuk megkérdőjelezhetetlen. Az események legjobban dokumentált pillanatai – nevezzük ezeket történelmi tablóknak – apránként szorultak ki az előadás tervéből, és helyükre mozaikosan összeálló történetcserepek kerültek. A csere oka az volt, hogy a tablók, akárcsak a *NYT*-fotó, többszörösen lelepleződtek, míg már lehetetlen volt kihámozni az igazságot: a zöld pulóveres férfi előbb magyar volt, aztán kiderült, hogy román, és Mihăilă Cofariunak hívják, aztán kiderült, hogy román ugyan, de nem Cofariu,

hanem valaki más, aki belehalt a sérüléseibe, és mivel élő tanúra volt szükség, helyébe léptették a hasonló sérülést szenvedett Cofariut... Noha kezdetben úgy tűnt, a márciusi események képzeletbeli tablóján egyértelműen beazonosíthatók a szembenálló felek, indokaik és az összecsapás (vagyis dramatikus modellel leképezhető az esemény), a kutatás során azzal szembesültünk, hogy a résztvevők sokszor azt sem tudták, akit ütnek, román-e vagy magyar.

A talált mikrotörténetek végül meghatározták az egész előadás dramaturgiáját és a színészi játékot is. A színészek egy része ugyanis az előadást a drámaszöveg színpadi interpretációjaként definiáló színházi hagyományból érkezett, és először találkozott azzal, hogy esetenként a saját személyes történetét kell szerepként kezelnie, hogy nincs kész szövegkönyv, illetve hogy nem tudjuk előre megfogalmazni, mi lesz az előadás „mondanivalója". Ez a kérdés sokszor elhangzott a munkafolyamat alatt, több-kevesebb sürgetéssel, elsősorban a csapat azon tagjainak részéről, akiknek volt személyes érintettségük a márciusi eseményekben. Az a négy színész, aki többször dolgozott már Cărbunariuval,[76] magától értetődőnek tekintette ezt a hetekig tartó bizonytalanságot, és sokkal könnyebben használta ki az ezzel járó kreatív lehetőségeket. A többieknek színészként és saját emlékeivel küzdő emberként is keményen kellett dolgozniuk, felülvizsgálni korábbi tudásukat és (színészi) eszközeiket. Meglepő nehézséget jelentett például a szövegtanulás a sajátélmény-alapú monológokban:[77] a közösen megírt és a szerző-rendező által rögzített szöveget a színésznek meg kellett tanulnia többé nem a saját történeteként kezelni, amelyet kisebb-nagyobb módosításokkal mindig picit másképp mesél el, hanem pontosan megjegyezni, és szó szerint mondani. Hiszen a személyes élmény feletti „tulajdonjogát" civilként ugyan nem veszítette el, ám a szöveg szerkesztésének, színpadi szövegként való felépítésének jogát át kellett ruháznia az alkotócsapatra. Az előadást közösen tervezgetve a rendező többször kihangsúlyozta, hogy nekünk,

76. Virgil Aioanei, Carmen Florescu, Mădălina Ghiţescu és Rolando Matsangos.
77. Korpos András, Cristina Toma és Tompa Klára monológja.

színházcsinálóknak csak közvetve lehet célunk az egyéni és társadalmi traumák gyógyítása, a mi vállalkozásunk nem pszichoterápia, nem drámapedagógia, hanem színház. A nagy emocionális töltetű élményektől maguknak a színészeknek is el kellett valamelyest hidegülni, hogy „csak szerepként” tudjanak dolgozni velük. Ők ugyanazt az utat járták be a próbák során, mint később az előadásban magára ismerni vélő néző, aki hirtelen elidegenedik, és kívülről tekint a helyzetre, amelyet addig csak belülről élt meg.

Mivel az adatgyűjtés során az interjúkat is közösen készítette a csapat, a színészek találkoztak a szerepek alapjául szolgáló legtöbb valós személlyel (vagy azzal, aki mesélt róluk). Így nemcsak a saját élményt feldolgozó alakításokban, hanem mindegyik színész-szerep viszonyban ott kísértett a valóság, gyakran egészen konkrét, hús-vér emberek alakjában: az interjúalany, akitől a történetet kaptuk, ott ült a nézőtéren. A színészeknek nem egyetlen, tőlük független figurát kellett beleéléssel megtestesíteniük, nem kellett a szerepbe ki- és belépniük, és nem is úgy voltak jelen, mint a performer, aki valós időben, a néző szeme láttára hajt végre egy valós aktust. A rendezés ezáltal szándékosan képlékenynek hagyta meg a valóság és fikció, igazság és hazugság közti határokat, nem valamiféle cinikus erkölcsi relativizmusból, hanem mert lehetetlennek látszott az egyetlen szentenciába foglalható, mindenki számára érvényes, egyetemes igazságot megfogalmazni. Az alkotócsapat igénye az ilyenfajta koherenciára nem különbözött a márciusi események azon szemlélőjének reakciójától, aki húsz év távlatából világos összefüggésekre próbálja lebontani az agressziót, hogy az utólagos magyarázat által feldolgozza, és pontot tegyen a történet végére. Elmaradt a remélt igazságtevés, áldozatok és erőszaktevők fekete-fehér és nemzetiségi megkülönböztetése, előbbiek megkövetése, utóbbiak felmentése a felelősség alól. Elmaradt a nagy narratíva és az azzal járó katarzis.

„Második felvonás”

A *20/20* kérdőjellel végződött: „Ti mit gondoltok?” (Cărbunariu, 2009) A pontot – ha akarta – a nézőnek magának kellett kitennie. A tapsot követően felhívást intéztünk a nézőkhöz, hogy rövid szünet után jöjjenek vissza a terembe, üljenek be a játéktérbe, jelképesen: a zavargások színterére, ahol nem tudni, ki a román és ki a magyar, ki a barát és ki az ellenség. Vegyenek részt egy közös beszélgetésen, amelyben elmondhatják, ők mit gondolnak. Csinálják meg az előadás második felvonását.

Elképzelésünk szerint ezek a beszélgetések bizonyos értelemben visszatérést jelentettek az előadás előkészítő fázisához, a történetgyűjtéshez. Azt reméltük, hogy az előadásélmény katalizátorként fog működni, melynek hatására a nézők az előadás közösségének intim nyilvánossága előtt elevenítik fel saját emlékeiket, érzéseiket a fekete márciusról és a két nemzet együttéléséről. Ez a közösség abban különbözött az egyes nézők személyes ismeretségi körétől, hogy mindkét nemzet tagjai részt vettek benne, ami a civil társadalmi érintkezésben ritkán fordult elő: interjúalanyaink többsége arról számolt be, hogy a másik nemzethez tartozó ismerőseikkel szemérmesen hallgatnak a márciusi eseményekről. A közönség ugyanakkor „idegen ismerősökből” állt össze: a nézők nem voltak egymásnak közvetlen ismerősei, azonban az előadás és az előadás témája iránti érdeklődésük, a puszta tény, hogy részt vettek az előadáson, részt adtak magukból az előadásnak, önmagában szavatolta a nyitottságukat. Az öntudatos radikálisok nyilván be sem jöttek az előadásra. Úgy gondoltuk tehát, hogy ezek a beszélgetések megadják azt a tiszteletet és érzelmi biztonságot, ami a néző saját emlékeinek újragondolásához, akár azok „átírásához” szükséges. Vagyis hogy miután az előadás alaposan összezavarta a nézők polarizált identitástudatát, a beszélgetések során lehetőség adódhat a másik fél igazságának megtapasztalására. Ennek érdekében a beszélgetéseket soha nem moderáltuk, a szó szoros értelmében nem irányítottuk,

hanem hagytuk a maguk félszegségében, döcögősen elkezdődni és alakulni.[78]

Az eredmény felemás volt: a nézők nem könnyen vállalták fel a beszélgetőpartner szerepét, a nyilvános megszólalással járó „szereplést”, és önmaguk helyett elsősorban az előadásról beszéltek. A felkínált helyzet magával hozta, hogy ezeken az alkalmakon a pozitív visszajelzések hangzottak el, aki maradt, azt az előadáson átélt öröm motiválta, feszítette, hogy megossza másokkal azt. A bírálók nem vállalták a nyílt konfrontációt. A kritikai visszhangban megfogalmazott negatív visszajelzések az előadás világjobbító hatékonyságát hiányolták: az előadás első román nyelvű kritikáját jegyző Mircea Sorin Rusu, maga is marosvásárhelyi lakos, szuperlatívuszokkal illette az előadói teljesítményt, de azzal zárta írását, hogy az előadásélmény senkit sem gazdagít, mert a nem vásárhelyiek nem értik meg belőle az etnikai konfliktus súlyát, a vásárhelyiekkel pedig nem gondoltatja újra saját élményeiket, tehát az előadás *céltalan* (Rusu, 2010). Rusu kimondatlan elvárása, hogy az előadás tisztázza a tisztázatlant, mondja meg, mi a valóság a történtekkel kapcsolatban, tegyen igazságot. Valami olyan tudás megosztását várja el, amely mint információ valóban, szándékosan nem volt „beleszerelve” az előadásba, sokkal inkább az maga előadásesemény teremtette helyzet hordozhatta mint energiát, viszonyulást, kíváncsiságot.

Az úgyszintén marosvásárhelyi születésű Tamás Etelka kutatása szerint, amely az 1990 márciusát Marosvásárhelyen megélő, majd a 2009-es előadást megnéző román és magyar személyekkel készített saját interjúin alapult,

> minden egyes interjúban sikerült valami korábban láthatatlan, el nem ért dolgot feltárni, amelyet az előadás stimulált. Minden egyes interjú arról győzött meg, hogy a viszonyulások változóban vannak. Bár kutatásom nem nevezhető reprezentatívnak, és nem is tételezi magát annak, általa sikerült megvilágítanom az emberek

78. Tény, hogy 2009-ben egyikünk sem ismerte az alkalmazott színház eszközeit, nem voltak részvételi színházi tapasztalataink, így tudásunk sem arról, hogy egy előadás szerves részének szánt beszélgetést hogyan lehet eredményesen moderálni.

> egymás iránti kérdéseit és kíváncsiságát és az előadás megtapasztalása által felkeltett készséget és szándékot arra, hogy magyarok és románok egy közös térben beszéljenek a múlt eseményeiről. (Tamás, 2010, 39)

Többen javasolták (például az egyik előadásra általunk személyesen meghívott Gagyi József szociográfus), hogy jobban kézben kellene tartani a beszélgetések menetét, célirányos kérdésekkel, témafelvetésekkel irányítani, provokálni a beszélgetésre ott maradt nézőket. Ehhez azonban az előadás alkotói közül egyikünknek sem volt kellő szakirányú – történészi, szociológusi, szociálpszichológusi, mediátori – tudása, és a terápiás közösség szervezése színházcsinálói ambícióinkat és hatáskörünket is meghaladta. Mi csak a párbeszéd konkrét és szimbolikus helyét, az agorát kínálhattuk fel a városnak, ahol a lakosoknak kellett egyfajta közvetlen, részvételi demokráciát gyakorolniuk. Ha ennél nagyobb szerepet vállalunk magunkra, a „második felvonás" könnyen didaktikussá vált volna, hiszen valamiféle megbékélést, konszenzust, végsősoron felejtést erőltettünk volna rá a résztvevőkre, aminek a csapdáját az előadás egyébként elkerülte.

Kezdeti reményeinkben nem csalódtunk, az előadásokat követő beszélgetéseken számtalan történetet meséltek el a nézők, amelyek maguk is olyan érzelmi és teatrális potenciállal bírtak, hogy helyük lehetett volna az előadás jelenetei közt. A rendező kezdeti elképzelése szerint a beszélgetésen felbukkanó újabb történeteket is felhasználtuk volna további jelenetekhez, így az előadás folyamatosan bővült, változott volna. Erről azonban hamar lemondtunk, amint beláttuk, hogy az előadás időtartamát (2 óra 10 perc) már nem lehet növelni anélkül, hogy a nézők türelmének próbára tennénk. Az alkotói folyamat meghosszabbítására a produkciós körülmények sem adtak lehetőséget: a Yorick Stúdió nem állandó foglalkoztatója az előadásban részt vevő tíz színésznek, akiknek programját más munkáikkal kellett egyeztetni. Újabb történetek olyanszerű feldolgozására, ahogyan az előadás rögzített jelenetsora készült, idő hiányában nem kerülhetett volna sor.

De a beszélgetések így, „feldolgozatlanul” is elérték azt a célt, ami miatt kezdetben felvetettük az ötletet: az így teremtett párbeszédhelyzet tolerancia- és együttélés-gyakorlatként működött. Az előadást mindannyiunk szubjektív becslése szerint nagyjából 30:70 százalékos arányban nézték meg román és magyar nézők (a kb. fele-fele arányú nemzetiségi megoszlású városban, amely a Yorick Stúdiót magyar színházként, a magyar nézők helyeként tartja számon). A beszélgetéseken ott maradó tíz-húsz néző nemzetiségi aránya estéről-estére változott, azonban mindig jelen voltak mindkét nemzetiség tagjai. Ezért minden beszélgetés úgy valósult meg, mint a „mi” és az „ők”, románok és magyarok találkozása, amelynek keretében mindkét fél kompromisszumot köt, és kísérletet tesz egymás megértésére: ki-ki beszélhetett az anyanyelvén, mi pedig tolmácsolással gondoskodtunk arról, hogy a jelenlévők mindegyike értse a másikat függetlenül attól, hogy beszéli vagy sem azt a nyelvet. A nézőknek és nekünk egyaránt jó érzés volt megtapasztalni az egymásra figyelést, egymás megértésének vágyát – a román résztvevő végighallgatta a magyar hozzászólót, és kivárta az akadozó fordítást, máskor a magyar résztvevő románul beszélt nem szégyellve, felvállalva nyelvi hibáit és akcentusát, egyszersmind azt, hogy ő tudja és hajlandó beszélni a másik nyelvét. Ezek a banálisan egyszerű, a marosvásárhelyiek mindennapi életében mégis oly ritka gesztusok, az „Igen, tessék!” és a „Ce doriţi?” önérzetes kizárólagossága helyett a „Tessék! Poftiţi!”-ban bennefoglalt elfogadás és megbocsátás spontán módon és maguktól értetődően születtek meg a beszélgetéseken. Katartikus volt megélni, hogy ennyi, ilyen sok és ennyire kevés, amit a színház tehet.

Az előadást követő szabad beszélgetések segítettek „összenyitni” a műalkotást a közönség mindennapi valóságával, amelyben a márciusi emlékeknek máig számottevő hatása van.

Anti-történelmi dráma – reflexiók

Nevezhető-e politikusnak a *20/20*, és ha igen, miben áll a politikussága? Témaválasztásának politikai vonzata egyértelmű, hiszen a közelmúlt történelmi eseményei közvetlenül meghatározzák a kortárs politikai diskurzust. Tehát amikor Cărbunariu 1990 márciusának marosvásárhelyi eseményeit és a román-magyar konfliktust viszi színre, kétségtelenül az aktuálpolitika területére lép.

Az aktuálpolitika nem ismeretlen téma 1989 után a román színpadokon: a rendszerváltást követően a repertoárszínházak műsora bővelkedik új politikai kabarékban. Ez a műfaj azonban a viccek pszichológiáját követi, hatását az összekacsintásra alapozza, és ilyen értelemben, funkcióját tekintve továbbviszi a a feszültséglevezető szelep szerepét, amelyet a diktatúra alatt az allegorikus darabok képviseltek. Az új társadalmi rendszer új társadalmi problémáit kikacaghatóvá, ezáltal elviselhetővé teszi, megnevezi a vélt vagy valós, mindenesetre közmegegyezés szerinti felelősöket, a politikusokat stb. Lehmann szerint „amennyiben a politikai szférából és annak szenzációszerű aspektusaiból csak a szórakoztató jelleget emeljük át, akkor a színház talán politikaivá válik – de csakis rossz értelemben, hiszen akarva-akaratlan konzerválja a fennálló viszonyokat" (Lehmann, 2009, 214). A (kassza)siker igénye mindenféle rizikóvállalást kiiktat: ezen a színpadon nincsen helye pl. az össztársadalmi felelősségre való rákérdezésnek. A néző mint közösségi lény felelősségének tudatosítása talán közvetett módon előidézhetné a felvetett probléma megoldását, azonban a metódus a társadalmi valóságból kikapcsolódni akaró nézőt kényelmetlen helyzetbe hozná, így első lépésben a szórakoztató funkciót iktatná ki, és az produkció népszerűségét ásná alá – ami a marketing felől nézve megengedhetetlen.

Lehmann szerint a színház politikussága „sokkal inkább az észlelés politikusságát jelenti, mintsem bizonyos társadalmi állításokra irányuló politikusságot. (...) A színháznak nem arról kell meggyőznie, hogy milyen társadalmi

és politikai tetteket vigyünk véghez másnap” (Lehmann, 2010, 54). Ebből a szempontból is szerencsés a lehmanni „politisches” terminus magyarítása (Kiss, 2007): a „politikus” szóalak eleve megkülönbözteti ezt a megközelítést – amely a színháznak a társadalomban betöltött szerepét vizsgálja – az ideológiai töltetű politikai színház piscatori felfogásától. Sarkosan fogalmazva a kérdés tehát így is feltehető: politikai vagy politikus előadás a *20/20*?

Szórakoztatás vagy művészet?

Ma a közép-kelet-európai színház hagyományosan, azaz történelmi előzményeire hagyatkozva egy olyan skálán határozza meg önmagát, amelynek egyik végpontja a művészet, másik a szórakoztatóipar. Ennek oka javarészt a ’89 utáni új gazdasági helyzetben keresendő: a kulturális szférában a korábban magától értetődő központi támogatás helyét az önkormányzati – a helyi lehetőségek szerint súlyozott – finanszírozás vette át,[79] és nyomasztó elvárássá vált a megfelelés a piacgazdaság működésének. Az új rendszerben a jegybevétel fontossága úgy növekedett meg, hogy közben a nézőszám folyamatosan csökkent, ebből következően az épület, a társulat és a repertoár egységének fenntartása egyre nagyobb kihívássá vált.

Miközben a köztámogatásból működő színházak számára a művészi munka biztonságát továbbra is 19. századi intézményi-szerkezeti működés garantálhatja, a műalkotás szerepének a tömegkultúra hatására történő újrapozícionálása belülről kezdi ki azt. P. Müller Péter egyenesen a kádári három T, a tűrés, tiltás, támogatás átértelmezett továbbéléséről beszél. *Támogatásban* annak a színháznak van része, amelyik a népszórakoztatás feladatát látja el, újabb finanszírozási anomáliát szülve azzal, hogy egyszerre élvezi az állami támogatás és a piaci bevétel előnyeit, míg a kortárs világszínházi törekvésekhez felzárkózni próbáló kísérletek a

79. Romániában jelenleg hét prózai színház működik közvetlen minisztériumi alárendeltségben, a többi intézmény önkormányzati vagy megyei fenntartásban.

tartalmában kiüresedő kőszínházi struktúra peremén *megtűrten*, a folyamatos munkát nem garantáló, esetenkénti pályázati pénzekből egyensúlyoznak (P. Müller, 2010, 717). Ez a paradoxon okozza a műsorpolitika állandó dilemmáját, amelyet leglátványosabban a színházról szóló közbeszédben, különösen a színházvezetők tevékenységét kívülről értékelő, megkérdőjelező pénzügyi jelentésekben vagy sajtóértékelésekben lehet tetten érni. Idézzünk fel két példát a színház mint művészet vs. a színház mint szórakoztatás vitára.

1999-ben a Csíki Játékszín létrehozásakor a helyi értelmiség rosszallásának adott hangot, amiért a Parászka Miklós rendező-igazgató által készített

> repertoárt mintha a hajdani Csík rajoni Művelődési Ház állította volna össze: legyünk bármennyire is provincia, azért Csíkszereda színházlátogató közönsége még sincs ennyire mélyen. Nem hiszem, hogy csak szórakozni akar, röhögni, jópofa haknit látni. Én amennyire ismerem a várost, színházszerető publikumát, azt hiszem, hogy néha a katarzisra is szüksége van. (Ferenczes, 1999)

Ferenczes István megfogalmazásában a *hakni* és a *katarzis* szavak képviselik a színház előtt álló opciókat, előbbi az igénytelenséget, utóbbi – az antik görög színház szótárából kölcsönzött terminussal – a művészet magasfokát.

Időben közelebbi eset a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház igazgatója, Bocsárdi László rendező első menedzseri ciklusának kiértékelése, amelyre az ötéves igazgatói megbízatás lejártával került sor 2010 május-júniusában. A színház és a város vezetősége közt dúló nyilatkozatpárbajt a vonatkozó online publikációkhoz kapcsolódó lakossági kommentárok kísérték, amelyek – a csíkszeredaihoz hasonlóan – két lehetőséget vázoltak: tömeget megszólító színház vagy rétegszínház. A csíkszeredai nyilatkozattal ellentétben itt a „jó” színház implicite az előbbit jelenti:

Sepsiszentgyörgyön az lenne a színház igazgatójának a feladata, hogy mindenfajta közönség igényt kielégítsen, jó színházat csináljon, nem azért mert a polgármester vagy a bárki azt kéri, hanem azért mert kötelessége. Kötelessége,

azért mert a város lakói tartják fent a színházat, és mivel a színház közpénzből működik Bocsárdi úr nem alakíthat a Tamási Áron színház igazgatójaként, öncélúan, sajátos profilú rétegszínházat. Ahhoz ez a város kicsi, egyébként ahol ezt megtehetné, azt magánszínháznak, hívják. A sajátságos Bocsárdi féle „közönségnevelés” gátat szab a kínálat bővülésének és a közönség gyarapodásának. (Az idézet a posa néven bejelentkező hozzászólótól származik, és a *Háromszék* napilap 2010. június 3-i számában megjelent „Fellebez Bocsárdi László” című híradáshoz kapcsolódó hozzászólások tetemes sorának része. A szöveget változtatások, helyesírási javítások nélkül idéztem.)

Ha a véleményt kritikai diskurzuselemzés tárgyává tesszük, tisztán kirajzolódik a dichotómia: a mérleg egyik serpenyőjében van Bocsárdi László szakmai elismerésnek örvendő, esztétikai értéket jelentő rendezői színháza, amelynek „a város lakói” azt róják fel, hogy túlságosan elvont, a másikban pedig a „mindenfajta közönségigényt” kielégítő színház – ez utóbbi tömör jellemzésében azonban nyilvánvaló a csúsztatás, hiszen a *mindenfajtából* minimum az a réteg kimarad, amelyik elégedett a Tamási aktuális kínálatával.

Ami miatt relevánsnak tartottam idézni e két példát, az a színház és társadalmi szerepének kérdése, amelyet, ha nem is küldetésnyilatkozatban, de gyakorlati működésében hallgatólagosan minden színházi intézmény bizonyosképpen artikulál. Ebben a kontextusban a művészi igényesség vagy a nézettség mellőzhető szempontok. Az egymásnak feszülő kétféle színházpolitika egyaránt a kényelem színházát műveli, amennyiben mindkettő adottnak tekinti és passzivitásra ítéli a közönséget – a művészszínház azáltal, hogy alkotói irányultságú, és ilyen értelemben valóban öncélú, a szórakoztató közönségcentrikussága pedig a statisztikailag nyilvántartott tömegre vonatkozik, nem az egyénre. Anélkül, hogy a fent említett két intézményt bírálni akarnám, csupán a szemléletesség kedvéért vetem fel, hogy mind a Bocsárdi-féle Tamási Áron Színház, mind a Parászka-féle Csíki Játékszín[80]

80. Parászka Miklós az alapítástól 2018 januárjáig volt a Csíki Játékszín igazgatója.

zökkenőmentesen átköltöztethető volna akármelyik, magyarul beszélő nézőközönséggel rendelkező településre, mert előadásaik éppannyira függetlenek a közösségtől, a székhelyüket jelentő várostól, mint a társadalmi valóságtól. Ha tehát társadalmi szerepüket próbálnánk leírni, egyik színház esetében sem jutnánk tovább tevékenységük – egyébként semmiképp sem elhanyagolható – formális reprezentatív, illetve esztétikai jelentőségénél.

A színházcsinálás e két, egymással rivalizáló modelljének pályáján kívül találjuk azt a művészi gyakorlatot, amely közösségformáló erejét a társadalmi érzékenységű esztétikai tapasztalatból igyekszik felépíteni. „De hát – és ennek az írásnak ez a valós dilemmája – milyen jogon kérjük számon a kritikai és önkritikai szemléletet?" (Tompa, 2009) – teszi fel a költői kérdést önmagának Tompa Andrea színházkritikus a budapesti Radnóti Színházról szóló átfogó írásában, amelyben a budapesti Nagymező utcai intézményt polgári realista, a kritikai attitűdöt mellőző, mindenféle egzisztenciális téteket nélkülöző színháznak nevezi. Tompához kapcsolódva mi is feltehetjük a kérdést: a színház eredendő feladatának milyen koncepciója fogalmazódik meg a színház politikusságának elvárásában? Mi az az élvezeti érték, amelyet a színházban csak „az észlelés politikája" (Lehmann, 2009, 223) képes felkínálni? És – visszakanyarodva Gianina Cărbunariuhoz – megtaláljuk-e azt a *20/20*-ban?

Az identitásképzés helye

Victor Turner – Arnold van Gennep antropológus nyomán kidolgozott – liminalitás-elmélete meghatározta az elmúlt évtizedek színházértelmezését, amennyiben strukturálisan az identitásképződés és -váltás helyeként írta le a színházat. Gennepnél a *rite de passage*, vagyis az átmenet rítusa olyan kulturális performansz, amely az egyén vagy a közösség életének határeseményeit (születés, pubertás, esküvő, háború stb.) jelöli, és az elkülönülés-átmenet-betagozódás hármas szerkezetét veszi fel (idézi Turner, 2003, 15). Turner szerint

a nyugati kultúrában a színház is egyike a kulturális performanszoknak, természetesen azzal a különbséggel, hogy nem a törzsi hitélet része: ha a színház résztvevőként, nem pedig passzív fogyasztóként kezeli a nézőt, akkor az identitásváltás lehetőségét kínálja fel számára azáltal, hogy a színész a néző szeme láttára vesz magára más identitásokat. Helmuth Plessner szerint (idézi Fischer-Lichte, 2001, 9) a *conditio humana* az ember képessége az önmagától való távolságtartásra: az ember képes elhatárolódni önmagától, képes saját viselkedését egy másik ember viselkedéseként szemlélni, majd beépíteni az így szerzett tapasztalatot. Az önmagunkhoz való indirekt viszonyulás antropológiai helyzete maga a színházi alaphelyzet, amelyben az én egyszerre játékos és néző. „A játékosok testi és nyelvi cselekvései, valamint az általuk játszott szerepek olyan szempontokat és tényezőket visznek színre, amelyeket a nézők mint a társadalom képviselői társadalmi identitásukra, illetve saját Énjükre vonatkoztatva észlelnek és értelmeznek” (Fischer-Lichte, 2001, 9).

A színház egzisztenciális tétje tehát igen nagy, különösen a fogyasztói társadalom és a média korában, amelyből többnyire eltűntek a hagyományos átmeneti rítusok, illetve formalizálódtak. 1954-es, a színházat ünnepként definiáló előadásában Hans-Georg Gadamer a következőképpen fogalmaz:

> napjainkban éppen új fejezetet készülünk nyitni a színház történetében; és nem is csoda, ha ez az előérzet mostanában támad fel bennünk. Társadalmunk szerkezeti változása ugyanis valóban oly mélyreható, hogy az lenne a csoda, ha a jelen továbbra is megengedné magának az olyan színház bensőséges, történelmi-muzeális fényűzését, amely akkor töltötte be, ezelőtt száz évvel, a maga társadalmi funkcióját, amikor az emberek még postakocsin közlekedtek. (Gadamer, 1995)

Az új fejezetet a színháznak az a „maradandó előnye [határozza meg], hogy színészek és nézők közvetlen közössége révén állandóan adott az említett merész átalakítási kísérletek kipróbálása. (...) Nekünk [nézőknek] kell beváltanunk azt,

ami itt megszületésre vár” (uo.). A turneri fogalomhasználatot érdemes továbbvinnünk, mert segít elkerülni a félreértést, hogy közvetlen moralizálást vagy propagandát várnánk el a színháztól. Ahhoz, hogy az átmeneti rítus eredményes legyen, meg kell hogy történjen a tudatosan megélt elidegenedés, az egyén vállalt elkülönülése korábbi társadalmi státusától (első fázis), ezt követi az érzékileg megtapasztalt transzformáció, a kétértelműség állapota (második, küszöbfázis vagy liminális fázis), majd az új identitás elfogadása és érvényesítése (harmadik fázis) (Turner, 2003, 15–17). Az első lépés (ön)kritikus szembenézést feltételez, a színházban olyan kommunikációs helyzetet, amelyben a néző számára lehetővé válik a reflektált észlelés, az észlelés mint személyes tapasztalat. Amikor a néző valami korábban egyértelműnek a felborításával, másként szólva – még ha e szót idejétmúltnak is gondoljuk – tabudöntéssel találkozik, eltűnik az a pszichológiai-esztétikai távolság, amely a reprezentált színpadi valóság és közte a láthatatlan negyedik fal formájában húzódik. A tabudöntés, a határátlépés nem az üzenet tartalmában, hanem az ábrázolás módjában rejlik.

A színház medialitásából adódó találkozás-eseményt hangsúlyozza Kiss Gabriella szakszó-költeménye, a teatREALitás. „A hagyományos színház lusta, mert megelégszik azoknak a sztereotip képeknek a színpadi re-prezentációjával, amelyek a mindennapok akusztikai és vizuális diskurzusát szervezik, és segítenek élni az életünket” (Kiss, 2006, 181). A naturalista-realista színház a nézőt is ellustítja, mert elfeledteti vele a lét testiségét, amikor puha bársonyszékbe ülteti, intimitását védő sötétségbe burkolja, és egy másik, biztonságosan leválasztott világra irányítja tekintetét. A színházi alaphelyzet azonban színész és néző testi együtt-létét, közös valóságát, testREALitását implikálja. Ennek megtapasztalásához a – polgári illúziószínház három évszázada által érzéstelenített – nézőnek olyan erős intenzitású élményben kell részesülnie, hogy az érvénytelenítse a hitetlenség felfüggesztésének kellemes kényelmét (miszerint „ez csak színház”). A kényelmetlen színház kilöki nézőjét az észlelés bizonytalanságába, amely

állapot a prédára és az önmaga épségére egyidejűleg figyelő ragadozó éberségéhez hasonlító.

A mediatizált társadalomban a néző erről az éberségről mond le a közönyös észlelés javára. Leszakad az eseményről, amellyel mint más dimenzióban megtörténttel, mint a képernyő virtualitásában pontos időközönként ismétlődő, majd nyomtalanul eltűnő hírrel, egy szimulákrummal kerül, azaz *nem* kerül kapcsolatba. „Egy látványosság *közepette* találjuk magunkat, amelynek csakis nézői lehetünk – miként a legrosszabb hagyományos színházban” (Lehmann, 2009, 222). Egyértelmű, hogy ebből a szempontból mind a szórakoztató színház, amely a néző kikapcsolódását szolgálja a néző „bekapcsolása” helyett, mind a hermetikusan zárt, önműködő és önmagát mindig újrateremtő rendezői magánmitológiával operáló művészszínház (rossz értelemben vett) hagyományos színházként definiálódik, amely éppen esztétikai és politikai-etikai valóságát nem veszi számításba.

A színház

> lényegének része, hogy félelmet váltson ki, hogy megsértsen bizonyos érzéseket, hogy dezorientáljon, hogy éppen ezekkel az „erkölcstelennek”, „aszociálisnak”, „cinikusnak” tetsző folyamatokkal a saját jelenlétükre döbbentse rá a nézőket, és ne fossza meg őket a megismerés tréfájától és sokkjától, sem a fájdalomtól, sem pedig a szórakozástól, hiszen egyedül ezért találkozunk a színházban. (Lehmann, 2009, 226)

A későbbiekben azt kell megvizsgálnunk, hogy a *20/20* politikussá válik-e abban az értelemben, hogy a színház mediális sajátosságaira támaszkodva kiprovokálja a reflektált észlelést és a transzformációt. Az észlelés tárgyának nevezhető „saját jelenlét” ebben az esetben a néző önmaga mint társadalmi lény, az egyén, aki így vagy úgy, de mindenképp viszonyul valahogyan a felidézett történelmi eseményekhez, másként fogalmazva a saját emlékei által konstruált identitásnarratíva.

A színház mint emlékezet

Abból az esztétikáktól függetlenül érvényesnek tartott megállapításból kiindulva, hogy a színház specifikus ideje a tiszta jelen, Gerald Siegmund a színház mint emlékezet elgondolásának két lehetőségét vázolja fel. Az egyik az emlékezet hagyomány-, kontinuitás- és identitásteremtő formája – például ahogy a dramatikus alapokon nyugvó színház az irodalmi kánonba bekerült szövegeket tárolja és értelmezi, azokra *emlékezik*. Ez az elgondolás a mnemotechnika születésének ókori legendáját idézi. Az „ars memoriae", az „emlékezőképesség művészete" megalapozójának Cicero a Kr.e. 6. században élt görög költőt, Szimonidészt tartja. A lakomáról távozó Szimonidész mögött összedőlt a ház, és a romok maguk alá temették a bent mulató társaságot, akikből csupán felismerhetetlen holttesteket maradtak. Szimonidész azonban az ülésrend – egyszersmind: a viszonyok és történések: ki kivel társalgott stb. – felelevenítésével azonosította a halottakat (*A szónok* című szöveget idézi Siegmund, 1999, 36). Siegmund szerint az antikvitásban a mnemotechnika szerepe az volt, hogy a halállal, káosszal és pusztulással az emlékezet teremtette rendet állította szembe.

> Az emlékezet rendet teremt azáltal, hogy neveket, azaz jeleket társít a szétszabdalt holttestekhez, s így egészet formál abból, ami heterogén. (...) Hiszen a holttestek megnevezése nélkül nem lehetséges rendes temetés, anélkül pedig a magukra maradtak gyászának nincs szimbolikus helye. (Siegmund, 1999, 36)

A színház mint emlékezet elgondolásának második lehetősége a meghatározott tartalom színpadi reprezentációja helyett azzal foglalkozik, hogy a színház időszerkezetéből következő különleges esztétikai funkciójára kérdez rá. Hiszen a színpadon történő csak a közönség jelenlétében, a közös együttlét idejében létezik.

Hasonló premisszából indul ki *Teatrul memoriei* (Az emlékezet színháza) című könyvében George Banu: a színház az a hely, ahol a múlt eleven jelenvalósággá képes válni.

Banu a következő distinkciót állítja fel az általa a történelem színházának, illetve az emlékezet színházának nevezett esztétikák közt: előbbi kifelé, a világ felé nyit, meg akarja érteni a múltat és előkészíteni a jövőt; utóbbi a néző belső világa felé fordul, újra akarja élni a múltat, az emléket (Banu, 1993, 18). A *Teatrul memoriei* után tizenkét évvel írt *Színházunk, a cseresznyéskert*[81] Csehov utolsó darabjában és annak színreviteleiben talál rá az emlékezet ideális színházára, amelyet később művészszínházként nevez meg – hiszen a tárgyi, gazdasági értéklehetőségeitől eltávolodott, társadalmilag marginalizálódott kert hiábavalósága a színháznak is tökéletes szimbóluma.

> Amikor a nézőterek kiürültek a nagyközönség számára készült filmek és a globalizáló televízió inváziója nyomán, ugyancsak gazdasági megoldások kerültek terítékre. (...) Elég hamar kiderült azonban, hogy ezáltal csak a színészeket lehet megmenteni, a színházat nem. Ekkor tudatosult bennük a katasztrófa gondolata, amely akkor következik be, ha csupán gazdasági szempontokat veszünk figyelembe. (...) Mit tehetünk, ha Ljubovhoz hasonlóan, aki azt mondja: „Az életemnek nincs értelme a cseresznyéskert nélkül”, mi azt mondjuk: „Az életünknek nincs értelme a színház nélkül”? (...) Mivel nem találjuk a választ, továbbra is keresnünk kell ennek a „benső cseresznyéskertnek” a nevében, amivé a „mi színházunk” vált. (Banu, 2006, 166–197)

Banu metaforikus-költői kategóriái, a történelem színháza és az emlékezet színháza pont a keresés – mind a jövőre irányuló múltkutatás, mind az esztétikai kísérlet – szempontjából problematikusak. Egyrészt, mert a történelem szó a hétköznapi életben, a banui használattal ellentétben, dogmatikusságot és didaktikusságot konnotál, másrészt mert a két fogalom közti különbségtételben Banu Pierre Norára hivatkozik, aki viszont egészen más értelemben használja őket.

81. A francia nyelven írt, románra 1993-ban lefordított *Mémoires du théâtre* 1987-ben, a románra 2000-ben, magyarra 2006-ban lefordított *Notre théâtre, la Cerisaie. Cahier de spectateur* 1999-ben jelent meg az Actes Sud Kiadónál.

Noránál az emlékezet a primitív, archaikus társadalmak azon tulajdonsága, hogy az előző generációk élettörténetéhez szervesen kapcsolódjanak, nem mint múlthoz, hanem mint örök jelenhez. Az emlékezet öntudatlan és spontán, ámde mindenható, folytonosságot teremt az ősök és távoli ősök, végső soron a mítoszok egybefolyó idejével. Ezzel szemben a történelem válogatás, amelyet a „felejtésre ítélt társadalmak" elemzés címén csinálnak a múltból. Az emlékezet szent, a történelem prózai. Ellentétben az emlékezettel, a megélt kötődéssel, a történelem kritikus szelleme rombol, megsemmisít, nem dicsőít, és tökéletlen rekonstrukcióját képes csak adni annak, ami már nincs (Nora, 1999). Mindkettő szelektál, ám különböző módon. Az emlékezet folyamatos fejlődésben van, nem törődik az emlékezés és felejtés szükségszerű dialektikájából következő deformációval, az ugyanis nem fenyegeti a fennmaradását, hanem saját, természetes dinamikája van. Maurice Halbwachs szerint (idézi Assmann, 2004, 36) a közösségi kommunikációban közvetített vonatkoztatási keretek formálják az emlékezés alakzatait – a kollektív emlékezet ebből a szempontból is ugyanúgy működik, mint az individuális: az ember kizárólag arra emlékszik, amit kapcsolni tud egy már meglévő emlékéhez, vonatkoztatási ponthoz. Ezért az emlékezetből mindig az esik ki, ami a mindenkori társadalom pillanatnyi eszmerendszerében nem tud értelmet nyerni. És fordítva: „a tovahaladó jelennel változó vonatkoztatási keretek felől szakadatlanul folyik a múlt újjászervezése" (uo., 42) – a folytonosság és hasonlóság spontán elve átugorja, elhomályosítja a változás állomásait. Az emlékezet tehát rekonstruktív, nincsenek tiszta tényei. A történelem ábráján viszont épp azok az események vannak feltüntetve, amelyek a változást mutatják, és az egybefüggő periódusok érdektelenek. Ennek oka, hogy a történész objektivitásra törekszik, és kiiktatja azokat a csoportfüggő szempontokat, amelyek az emlékezetet szervezik és az absztrakt történelmi időt szerves tartammal töltik meg. A „történelmi szándékoltság" (Ricoeurt idézi Postlewait, 1999, 64) az a szűrő, amelyet a történész visszatekintő ítélete az összefüggések megírásában felhasznál.

Nora és Halbwachs szóhasználatát teljesen átitatja a historiográfus nosztalgiája: az emlékezet/történelem dichotómia felállítása önmagában egy törést jelez – a történetírás történetében. Halbwachs megállapítja, hogy a történész munkája akkor kezdődik, amikor az emlékezet csoportjai elenyésztek, amikor a múltat már nem „lakják”. Nora a francia történetírás történetét vizsgálja, különösen a 19. századi koncepcióváltásra figyelve: a középkori krónikásoktól az 1800-as évekig a francia történetírás „totális” volt, vagyis hite szerint a múlt hiánytalan és törésmentés helyreállítását végezte. A kor nemzetelmélete igényelte is a múlt megvilágításából előhívott kölcsönös legitimációt: „Szent a történelem, mert szent a nemzet” (Nora, 1999). A francia forradalom azonban átértékelte a múltat, és a nemzet-állam helyébe a társadalom-államot léptette: érvénytelenítette a magát a történelem által legitimáló közösség összetartó kereteit, „átengedte helyét a jövővel való önigazolásnak. A múltat csak megismerhettük és tisztelhettük, a nemzetet szolgálhattuk, ám a jövőt elő kell készítenünk” (Nora, 1999). Ugyanerre a következtetésre jut Jacques Le Goff is:

> A történetírásnak meg kell próbálnia, hogy racionális részt vállaljon a jövőből. (...) Óvatosan ki kell terjesztenie fennhatóságát a múlton és a jelenen túlra, hogy minél kimerítőbben tudjon válaszolni a kérdésre: „Mire való a történelem?” Hogy racionálisan válaszolhasson a kérdésre: „Kik vagyunk? Honnan jövünk? Hová tartunk?” (Le Goff, 2001)

E következtetések haladásorientált pozitivizmusa elég meglepő Marosvásárhelyről nézve, harminc évvel a márciusi események után.

Számunkra mindez azért érdekes, mert közelebb vihet a *20/20* politikusságának felméréséhez és műfaji meghatározásához: az előadást a promóciós anyagban[82] – tehát a laikus néző számára is értelmezhető megfogalmazást keresve – anti-történelmi drámaként aposztrofáltuk. A fentieket a *20/20*-at előkészítő dokumentációs periódus tapasztalataira

82. Az előadás beharangozója: 7. melléklet.

vetítve azt mondhatjuk, hogy a marosvásárhelyi városi társadalom mint csoport egy történelem előtti és még nem egészen az emlékezet utáni pillanatban él. Az előadást magát is részben az a kíváncsiság szülte, amelyet a történelmi feldolgozatlanság, rendezetlenség vált ki: a Halbwachs és Assmann által megfogalmazott objektív rekonstrukció nem történt meg, a csoportemlékezet úm. sorsára lett hagyva, ennek tudható be, hogy az előadást megelőző interjúk során az emlékezet nagyon is öntudatlan alakzataira bukkantunk. Halbwachs metaforáját továbbgondolva: ezt a múltat még lakják ugyan, de arra a szobára, amelyben '90 márciusának amorf emlékei tanyáznak, ráfalazták a tabu ajtaját. Ez a társadalom nem tud mit kezdeni a kettős önmeghatározással: egyfelől a másikhoz képest, erősen etnicizált kapcsolatban építi fel saját identitását (Gagyi, 2010), másfelől ernyedten adja át magát a globális fogyasztói kultúrának, amely a posztmárciusi trauma tabuját nem feloldja, hanem megkerüli. Ahogy az a *20/20* zárójelenetében megjelenik: az erdélyi nemesek leszármazottai és a második generációs, Kárpátokon túlról áttelepedők japán gyártmányú laptopjaikon ugyanazt az amerikai zenét töltik le az internetről, miközben angolul csevegnek egymással online.

Az idegen

A paradox állapot fennmaradása nem az emlékezet spontán alakuló szent folyamata, hanem nagyon is prózai, gazdasági-politikai szándék eredménye. A nemzeti öntudat mint csoportemlékezet a nacionalizmus politikai irányzatának bázisa, életben tartása ezért hatalmi érdek. Az elképzelt közösség élményének fenntartásán egész „identitásképző szórakoztatóipar" (György, 1999) dolgozik: a nyilvános ceremóniák, ünnepek legitimációs konstrukcióként működnek. A nacionalista médiapolitika a kiválasztottság princípiumára megy vissza, az „Őrizz meg és emlékezz!" parancsolata a mindenkori nemzet prototípusa (Assmann, 2004, 30). Ezért óhatatlanul etnikai ellentétet szül ott, ahol vele párhuzamosan egy *másik* is érvényesülni próbál. A másiktól való kulturális különbözés alapjában véve semleges kapcsolata átfordul az

etnicitás az idegenséget túlkonstruáló aktusába. A genderelmélet az *othering* szakterminussal (az angol „másik” névmás és a cselekvést jelölő igei képző hozzátapasztásával) írja le az idegenség ilyenszerű tapasztalatát, amely a másság megállapításával ellenőrizhetetlen jogosultságú hierarchiát állít fel (Nyírő, 2010). A stratégia ugyanaz a normatív esszencializmus, melyet a nacionalizmus az eltérő koncepciók kirekesztésére használ: a normák definiálhatatlansága (György, 1999).

E normákra mindig az tud rákérdezni, aki idegen, aki puszta megjelenésével láthatóvá teszi az egyébként észrevétlenül működő szabályokat, megzavarja a szubjektum önpercepcióját. Platón dialógusaiban az idegen teszi fel a kérdéseket, hívja fel a figyelmünket Derrida (2004, 11–29). „És a kérdés, amelyet az Idegen hozzá [az otthon szabályait író családapához] fog intézni, hogy megnyissa ezt a nagy vitát, ami nagy csata is lesz, nem kevesebb, mint a politika, az ember mint politikai lény kérdése” (Derrida, 2004, 13). Mert az idegenhez való viszony maga az igazságosság joggá válásának kérdése, amennyiben benne a szubjektum és az otthon integritása a vendégszeretethez való joggal feszül egymásnak. Az idegen megjelenése a publikus, politikai tér és a nem publikus, individuális tér feszültségét eredményezi, és „ahol az »otthont« fenyegetik, (...) előre lehet látni egy magánosító, »familiarista« – és tágítva a kört –, etnocentrikus és nacionalista, tehát virtuálisan xenofób reakciót” (Derrida, 2004, 24). Továbbgondolva: az „apa”, a hatalom birtokosa adott esetben úgy védi „otthonát”, az általa érvényben tartott szabályrendszert, a „családját”, az ő tekintélyét tiszteletben tartó közösséget, tehát végső soron a saját pozícióját, hatalmi helyzetét, hogy a vendéget törvényen kívüliként, abszolút másikként kezeli, kizárja a vendégszeretet jogokat és kötelezettségeket rögzítő paktumából. Az abszolút másikkal semmilyen kapcsolatot nem teremtünk, meghúzzuk előtte a határt, kirekesztjük saját identitáskonstrukciónk területéről. E diskurzus ellentmondása abban áll, hogy az Én akkor is „megtört totalitás” (Sajó, 2013), ha egyetlen, első és végső létezőként aposztrofálja magát. Hiszen ha megszüntetem, nem létezővé teszem a másikat (pl. meggyilkolom), az aktus által is egyfajta viszonyt

létesítek vele, amely viszonyban önmagam is megváltozom. „Ha a fiamat kitagadom, azzal saját magamat veszítem el; ha feláldozom az Istennek, magamat is feláldozom" (Sajó, 2013). Amint a kettőnk közti érintkezés megtörténik, legyen bár az elutasítás, ellökés, mindketten a másik által megváltoztatva megyünk tovább, mint az ütközésben egyaránt új irányt kapó biliárdgolyók. Amint a fennálló konvenciókból kizárt idegen bejelenti igényét a bekapcsolódásra, létrejön a „performatív ellentmondás" (Judith Butlert idézi Buden, 2003), a határok újraírása. Megnyílik a csere színtere, amely „harmadik térként" (Homi K. Bhabhát idézi Buden, 2003) újratárgyalásra bocsátja az autoritás korábban rögzült struktúráit, megszakítja a diskurzust és a személyiséget, hogy azok tagadás helyett az egyezkedés jegyében fogalmazzák újra önmagukat. A „belső meghasadás" olyan hibrid identitások születését idézi elő, „amelyek megpróbálnak antagonisztikus és egymással szemben álló elemeket artikulálni valamiféle megváltó feloldás minden kilátása nélkül" (Buden, 2003). E kilátástalanság, reménytelenség fontos eleme a hibridizációnak: arra figyelmeztet, hogy a csere eredménye nem valamiféle garantált, mindenki számára érvényes, ab ovo értéket jelentő „fejlődés", egy zárt eszmény, hanem bizonytalan folyamat, maga a szabadság gyakorlásának aktusa.

Cristoph Jamme szerint (idézi Nyírő, 2010) az egyedüli helyzet, ahol erőszak nélkül, produktívan, „az Énnek az idegen feletti uralmáról való lemondásként" lehet viszonyulni az idegenhez, az a művészet, amelyben megvan a lehetőség arra, hogy „az esztétikai lényeg etikai, sőt politikai dimenziókra tesz szert". Vagy ahogy Lehmann fogalmaz: „Erre csak a színház képes a maga *észleléspolitikájával* reagálni, amelyet egyszersmind a *felelő(s)ség esztétikájának* is nevezhetünk. (...) Egy ilyesféle tapasztalat nem csupán esztétikai jelleget öltene, hanem etikai-politikait is" (Lehmann, 2009, 224).

Az Én lemondását az idegen feletti uralmáról a *20/20* elsősorban azzal kényszerítette ki, hogy az előadás következetesen ellehetetlenítette az Én és az idegen közti világos határvonal megvonását. Az első jelenet térszervezése, a

félve középre húzódó öt fiúnak a fent ülő nézőkre szegezett tekintete „ti”-ként azonosította a nézőket és „mi”-ként a szereplőket, ám ezek a csoportok önmagukban is nyilvánvalóan heterogén halmazok voltak, nem összetartó közösségek. Egyrészt a (mindenkori) színházi előadás kezdetén a közönség külön-külön érkezett, egymás számára ismeretlen, véletlenszerűen egyazon időben egyazon térben tartózkodó egyének csoportját jelenti, korántsem egy koherens „mi”-t. Másrészt a jelenet szereplőinek csoportidentitása is bizonytalan volt. „Juma-jumi”[83] (Cărbunariu, 2009) románok és magyarok, akik a másik csapat közeledtével stratégiailag próbálták eldönteni, minek vallják majd magukat, románnak vagy magyarnak – vagyis ki az az Én, akit a közelgő idegen nem akarna legyűrni. Mi több, a magyar fiúk azt firtatták egymás közt, úgy, hogy román társaik ne értsék, hogy „– Mit szólsz, *ezek* mellénk állnak, ha *azok ott* románok? – Hogy a faszba ne? Hát barátaink! – Barát és barát közt különbség van” (uo.).

Az előadás később több jelenetében is leleplezte a „fajtisztaság” mítoszát, és a végletekig aláásta az anyanyelv, nemzetiség alapján történő öndefiníció lehetőségét: a félig román, félig magyar Stela-Csilluka figurájával (Cristina Toma alakítása), a francia-angol-román-magyar keverék nyelven mondott önvallomásban (Cristina Toma monológja), a magyarbarát románt játszó magyar színész (Sebestyén Aba) alakításában. „A magyarok” és „a románok” leegyszerűsítő kategóriáit borították fel az olyan replikák, mint: „Nem, nem értik, ezek nem olyanok, mint mi, vásárhelyiek, ezek jöttek a kombináttal, valamilyen moldovánok vagy oltyánok” (uo.) – mondja a magyarországi magyaroknak a magyarul nem értő románokról Stela. A néző önkéntelen kísérlete, hogy valamely szereplővel nemzeti alapon rokonszenvezzen, rendre kudarcba fulladt, mert képlékennyé vált maga a nemzeti identitás, illetve mert nemzetiségtől függetlenül minden szereplő gyarló és esendő alakként rajzolódott ki, nem pedig olyan ideálként, amellyel nézőként saját identitásunk megerősítése érdekében szívesen azonosulunk.

83. Jumi-juma jelentése románul: fele-fele. Az előadás szövege szándékosan rontott formában (juma-jumi) használta a kifejezést.

Ők és ti menthetetlen összekeveredése és szétválaszthatatlansága a kődobás jelenetében kulminált, amelyben a román fiú arról beszélt, hogy a verekedésben ki hajította el az első követ. A szereplőt játszó színész (Virgil Aioanei/Radu Iacoban), miközben magabiztosan beszélt „enyéim”-ről és „tieid”-ről, innen oda repülő kövekről, széles karlendítéseivel zavarba ejtően összekeverte a csoportok helyét és a kövek irányát. Az előadás radikálisan kikezdte a nemzeti identitás mint egység tabuját. Etikai-politikai dimenzióját tehát nem annak köszönhette, hogy tematikusan politizált, hanem annak, hogy megnyitotta a csere színterét, amelyben a nézői Én egyformán megtört totalitásként ismerhette fel önmagát és a másikat, az idegent is. A találkozásnak ezt a liminálisnak nevezhető állapotát az előadás nem zárta le, nem törekedett egy új, zárt identitás rögzítésére: nem írta újra a történelmet, hanem tartósan felkavarta az emlékeket.

Történelem és dráma

Emlékezet és történelem strukturális megkülönböztetéséből kiindulva a *20/20*-at az emlékezet színházának kellene neveznünk. A színházról való beszédben azonban, mint fentebb szó esett róla, ez a metafora foglalt, és „tulajdonosa”, George Banu ettől gyökeresen eltérő értelemben használja. Az előadás az egységes történelem helyett az egyéni történeteket gyűjti egymás mellé – ezért nem illethető a történelem színháza vagy történelmi dráma megnevezéssel. Viszont kétségtelen, hogy csakúgy, mint a 18. századi történelmi dráma, a *20/20* is magán viseli az aktuális történelemszemléletet.

> A drámai költő az én szememben nem más, mint történetíró, de fölötte áll az utóbbinak azáltal, hogy újrateremti számunkra a történelmet, nem száraz elbeszélést ad, hanem közvetlenül belehelyez minket egy kor életébe, jellemzések helyett jellemeket, leírások helyett alakokat nyújt (Büchner, 2003, 247)

Így ír 1835-ben Büchner a *Danton halála* kapcsán. Schiller a kiemelkedő történelmi alakok egyéni szenvedélyein

keresztül próbálja megmutatni a politikai folyamatokat, úgy szövi össze az individuálist az általánossal, hogy előbbi reprezentálja az utóbbit, melynek perspektívájából az egyénit láttatja (Fischer-Lichte, 1999, 387).

> Egy időnek – és esetleg egy belé állított *nagy embernek* – részletezett, apró képei összerakása segítségével kifejezni az *egész időt* és benne azt a *nagy sorsviszonyt*, aminek az egész históriai történés csak szimbóluma (...). Olyan képet adni tehát az egész korról, hogy az a maga teljességében erre az egy centrumra legyen vonatkoztatva. (Lukács, 1978, 186; kiemelés tőlem.)

Ezt pedig Lukács György állapítja meg Goethe *Götz von Berlichingen* című darabja kapcsán. Mindhárom esetben a történelemnek mint értelemtelített, teleologikus folyamatnak az elképzelésével találkozunk, a Nagy Elbeszéléssel, amelyben az individuum mint struktúra, mint saját akarattal rendelkező és azt érvényesítő entitás mozog. A klasszikus dramaturgiai modell, a konfliktus és a dialektikus történelem párhuzama sokáig fennálló elgondolás – ez a felfogás hatja át Peter Szondi *A modern dráma elméleté*t is.

A Bécsy Tamás által arisztotelészi alapokon koncipiált konfliktusos drámamodellel (Bécsy, 2001, 68–70) azonban már a *Danton halála* is csak nagy interpretációs ugrásokkal volna leírható, hiszen egy olyan Dantont vezet elő, aki nemcsak eszközöknek nincs birtokában akarata érvényesítéséhez, de semmiféle akarat sem vezérli. Az összecsapás aktusa elmarad a drámában, a címszereplő halála minden heroikusságot mellőz. „Hát nézd csak, azt mondják, a sírban nyugalom van, s nyugalom és sír egyet jelent. Ha ez igaz, úgy az öledben is már a föld alatt fekszem” – Danton ezekkel a szavakkal köszön be a dráma szövegtestébe, és a következőkkel lép ki belőle: „A világ Káosz. A Semmi a születendő Világisten.” (Büchner, 2003, 7, 65) A történelmi dráma rendeltetése nagymértékben kapcsolódott a nemzeti, illetve a fennálló hatalmi önlegitimációs diskurzushoz – pl. III. Richárd legyőzője Shakespeare darabjában az a Richmond gróf, később VII. Henrik király, aki a darab megírása idején uralkodó I. Erzsébet királynő nagyapja.

Büchner, bár történelmi témát választ, nem akar sem emlékművet állítani, sem rendszert dönteni: a drámaírónak, írja fent már idézett levelében, „az a legfontosabb feladata, hogy a lehető legközelebb férkőzzön a történelemhez, ahogy az valóban megtörténik. Műve nem lehet sem erkölcstelenebb, sem erkölcsösebb, mint maga a történelem” (Büchner, 2003, 247). A *Danton halála* megírásának egyik legérdekesebb aspektusa a nyerseség, a történet dramatikus koherenciájának hiánya, ami abból is következhet, hogy Büchner a szöveg egyhatodát változtatás nélkül idézi a francia forradalom levéltári forrásaiból (Dawson, 1999, 3). Dawson ezért írja azt, hogy ha Shakespeare a történelmi dráma Ptolemaiosza, akkor Büchner Kopernikusz, és rendszere a dokumentumdráma. A foucault-i dokumentum-monumentum elmélet fényében – miszerint a történelmi események nem dokumentumok, hanem a történész által megalkotott elméleti konstrukciók, monumentumok – azt mondhatnánk, hogy Büchner elutasítja a monumentumépítést, és a nyers dokumentumhoz való közvetlen hozzáférésben látja az autentikusság garanciáját.

A historiográfia egyik kulcskérdése a narráció szerepe a történelem reprezentációjában: míg a történészek egy része magától értetődően a narratív formát tartja igazi történelemírásnak, addig mások a tények meghamisításának vélik az események kauzális rendbe sorolását. A történeti reprezentáció három alapvető formája Hayden White szerint az évkönyv, a krónika és „maga a történetírás”, amelyek közül az első kettő tökéletlen: az évkönyv az események kronológiai sorjáztatása, a krónika pedig befejezetlen történet, egyszerűen megszakad, amint a krónikás elérkezik saját korához.

> Ahhoz, hogy események elmondása (…) tényleges történetírásnak minősüljön, (…) nem elegendő az, ha a reprezentáció valóságos, s nem képzeletbeli eseményekkel foglalkozik, s az sem, ha az eseményeket a kronologikus rendnek megfelelően taglalja. Azokat nemcsak regisztrálnia kell eredeti megtörténtük kronológiájának kereteiben, hanem az eseményeket el kell beszélnie, azaz bennük struktúrát, a jelentés egyfajta

rendjét kell feltárnia, mellyel azok puszta szekvenciasor mivoltukban nem rendelkeznek. (White, 1996)

Miközben a posztmodern elméletek látványosan temetik az univerzális igényű narratív tradíciót, a sztori a tömegkultúra alapköve – utal Lehmann Ari Hiltunen könyvére, amely címében is (Arisztotelész Hollywoodban[84]) arról szól, hogy az eleje-közepe-vége típusú dramatikus szerkesztés az amerikai filmek receptjévé vált (Lehmann, 2008). Ha rákérdezünk e népszerűség okára, visszajutunk az előbb feltett kérdéshez: vajon az elbeszélés módja a valóság természetéből vagy az emberi tudat természetéből következik? White szerint az az elképzelés, hogy a valóságos események ugyanazokkal a formai jegyekkel rendelkeznek, mint a kitalált történetek, csakis a vágyakban gyökerezhet. Lehmann a „drámavágyat”[85] a nyugati-keresztény kultúrkör időfelfogásából eredezteti: a teremtés és az utolsó ítélet közé zárt idő képe feloldással, értelemmel ruházza fel a különben felfoghatatlan, áttekinthetetlen múló időt (Lehmann, 2008). Ha a végtelentől való félelemhez hozzátesszük a gazdasági-politikai folyamatok, az egész társadalom életét érintő döntések átláthatatlanságát, a megjeleníthető politikai konfliktusok hiányát, akkor a dramatikus forma mint megnyugtató valóságpótlék áll a szemünk előtt.

Miután megállapítottuk, hogy a narrativitás szerepe a valóság élhetőségében nélkülözhetetlen, csupán az a kérdés marad hátra, hogy a színház mint a valóságot reprezentáló médium milyen formát választ. A hagyományos színház, akárcsak Hollywood, tálcán kínálja a nézőnek az elbeszélés rendjével, koherenciával felruházott kerek egész valóságot. Az a színház, amelyik felhagy ezzel az igénnyel, úgy tesz, mint a középkori krónika: felhívja a figyelmet arra, hogy a valóság önmagában nem rendelkezik teleologikus értelemmel.

84. *Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Story-Telling*. Bristol, England: Intellect Books, 2002.

85. A Hans-Thies Lehmann 2007. november 25-én, a 6. Kortárs Drámafesztivál keretében, a budapesti Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben tartott, „Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya” című előadásán tolmácsoló Nádasdy Ádám fordítása. Az előadás írott szövegét közlő *Színház* folyóiratban Berecz Zsuzsa fordító a „vágy a drámaiságra” kifejezést használja (Lehmann, 2008).

A *20/20* szerkesztése a klasszikus dramaturgia szabályai szerint értékelve igen sok kívánnivalót hagy maga után. A tizennyolc jelenetet a tematikai egységen túl nem köti össze más, talán a sorrendjük is felcserélhető, némelyik talán el is hagyható, illetve újabb jelenetek beemelése is elképzelhető a meglévők mellé anélkül, hogy attól érthetetlenné vagy eljátszhatatlanná válna az előadás. Hiányzik belőle a kezdet és a vég, a kettő közt ívelő drámai szükségszerűség. És mégis, pont e szükségszerűség civil vágya az, ami befogadói oldalról egyben tarthatja az előadásélményt: a kínzó gyönyör, hogy a narratív kohéziónak ellenálló színpadi anyag energiamezőjében újabb és újabb összefüggéseket keressünk csak azért, hogy a következő pillanatban le is kelljen mondanunk azokról.

Az anti-történelmi dráma azt a kényelmetlen feladatot bízza a befogadóra, hogy maga alkossa meg az összefüggéseket, maga rakja össze a kaleidoszkóp apró darabkáiból a számára érvényes képet.

> A kaleidoszkópba nézve az ember forgatja-forgatja, várja a képet, az sehol, aztán meglátja hirtelen, hogy hiszen amit oly sokáig nézett, az már maga a kép, a változó, ragyogó, örökké alakuló látnivaló. Ahogy elkezdődik a minden túlzás nélkül az első pillanattól történelminek nevezhető előadás, a *20/20*, ennek a teljes képnek az izgalma tartja fogva a nézőt: hogy most majd mindjárt a csillogó kis darabkákból, rész- és magánigazságokból kirajzolódik az egész – minden, ami 1990. március 20-án történt Marosvásárhelyen, és utána, ahogy együtt élnek (élünk) románok és magyarok, sőt, ahogy az egész kezdődött. Nemcsak az a bizonyos, magyarul Fekete Márciusnak nevezett utcai háború, etnikai konfliktus, hanem úgy általában, például az, hogy – vissza a kályhához –: kié Erdély. Aki ennél kevesebbet remél megtudni, az vagy hazudik magának, vagy cinikus. Legfeljebb egy szent, akiben semmilyen előítélet nincs. Mert ezek közt a diskurzusok közt nőttünk fel, s vagy vér szerinti rokonainktól a helyszínen, vagy anyaországiként kaptuk őket az

anyatejjel. (...) Történelmi előadás – nem azért, mert történelemről szól, a közelmúltról, hanem mert megtör valamit: hallgatást, tabut, félelmeket, kultúrákba zárkózást. (Tompa, 2010)

ÖSSZEGZÉS

A színház politikusságának, a színház a társadalom működése iránti érdeklődésének gondolata korántsem újkeletű az európai színház történetében. Talán nem tévedés azt állítani, hogy a nyugati színház története megírható volna az előadások politikussága felől. Ez az erősen antropologizált színháztörténet azt vizsgálná, hogy az adott korban a színházművészet milyen viszonyba helyezi magát a társadalmi valósággal, mire becsüli saját erejét, amellyel a társadalomra hatni tud, milyen erkölcsi feladatokat igyekszik ellátni, és hogy ez a szándéka mennyiben tudatos és felvállalt, vagy ellenkezőleg, rejtett és reflektálatlan. A politikus színház koordináta rendszerében a két tengely az apolitikus abszolút minimumától a propagandisztikus abszolút maximumáig, illetve az öntörvényű artefaktumtól a rendezés határait feloldó eseményig terjedne. A függvény origójában minden bizonnyal a legelső fennmaradt európai színpadi szövegek foglalnának helyet: az antik görög tragédiák hősei a polisz ügyeivel foglalkoznak, és előadásuk a Nagy-Dionüszián az önmagát ünneplő városállam reprezentálásának legfontosabb momentuma. A fentiekben vizsgált előadások a függvény felső tartományának különböző pontjain helyezhetők el, amennyiben változó mértékben és módon, de mindegyik feszegeti a reprezentáció kereteit, és a társadalmi érzékenységtől a társadalmi elkötelezettségig írható le fogékonyságuk.

A politikus színház lehmanni koncepciója, amint az Piscator és Brecht felfogásának vizsgálatából kitűnik, a brechti esztétikából fakad, és lényege az a reflektáltság, amelyet Helmuth Plessner nyomán Erika Fischer-Lichte *conditio humana*ként jellemez: az ember az egyetlen lény, aki képes önmagával mint másikkal szembenézni (Fischer-Lichte, 2001, 9). Fischer-Lichte szerint a *conditio humana* színházi alaphelyzetként írható le (valaki néz valakit, aki valamit cselekszik), és fordítva, a színházi alaphelyzet strukturálisan mindig a *conditio humaná*t jeleníti meg, az önmagától való távolságtartást és a másikon keresztül az önmagunkra való

reflektálást, ezáltal pedig az identitásképzést és -váltást (uo., 10). Tegyük hozzá: strukturálisan bizonyára, a gyakorlatban azonban olyankor jöhet létre az identitásváltás performatív aktusa, amikor az előadás nem kapcsolódik be a hatalmi diskurzusként értelmeződő bárminemű társadalmi konszenzusba. Az a színház, amelyik a megszakítás esztétikája által nem veti ki a felfüggesztett hitetlenség állapotából nézőjét, fenntartja a konszenzust, nem serkenti a reflektált észlelést. A hitetlenség felfüggesztésének a színpadi konvenció érdekében meghagyott zavartalansága egyenlő a néző önmagától való elzárásával. A nézőtéren ülő ember ilyenkor mintegy önmaga avatárja, nincs közvetlen kapcsolatban a színházon kívüli társadalmi valóságban létező énjével, amelynek teste, világban benne lévő lénye az előadás idejére a mobiltelefonjával egyetemben kikapcsolni kéretik… Ezzel szemben a kortárs politikus színház a néző elzártságát szünteti meg közvetlen valóságától az észlelés politikájával.

Míg a politikus színházat kiindulásként a disszenzus hatékonyságával jellemeztem, a román kommunista diktatúra korának színházáról és a rendszerváltás utáni két évtized mainstreamjéről épp azt állítottam, hogy megerősítette a közönség meglévő identitását, engedte továbbműködni a társadalmi automatizmusokat. Ehhez képest az ezredforduló után a színház politikussága a román és magyar színjátszásban egyaránt a valóság felé fordulásban jelentkezik. „A valóson dolgozni azt jelenti, hogy a reprezentáció viszonyainak megváltoztatásán dolgozunk” (Gronau, 2014, 14). A politikus színháznak nem feltétele a politikai élet kérdéseinek színre vitele, bár nem is zárja ki azokat. Felidézve a *FEKETEország* egyik jelenetének a bevezetőben tárgyalt példáját, Schilling előadása nem annak köszönhetően válik politikussá, hogy az iraki háborúról és más közéleti aktualitásokról szól, hanem a kettő egyszerre igaz rá: politikai témát (is) feldolgozó politikus előadás. És politikusságát nem is abból nyeri, hogy egy színész átnyúl a színpad és nézőtér láthatatlan választóvonalán, és a néző kezébe ad egy színpadi kelléket – bár ezt teszi. Hanem abból, hogy megtöri az emberkínzás mimetikus

reprezentációját, és felfedi a kényelmes pozíciót, amelyből addig a néző azt figyelhette, ezáltal szemlélőből felelősséggel felruházott embertárssá változtatva őt. Azt viszont, hogy mit kezd ezzel a felelősséggel, a nézőnek magának kell eldöntenie.

Az ezredforduló környékén felbukkanó politikus színház a valóság megváltoztatására irányuló szándéka minden bizonnyal ebben különbözik a 20. század valóság iránti szenvedélyétől. Utóbbit Alain Badiou azért nevezi rettenetesnek, mert erőszakosan, bármi áron új világot akar teremteni, és míg ez a szenvedély a művészetekben a hagyományos formákkal radikálisan szakító avantgárdban nyilvánult meg, addig a világpolitika színterén háborúkban és népirtásban. Mindkét területen kis elitcsoportok hatalma érvényesült (Badiou, 2010a).

Mi következik ezután?

> Miben áll mármost e (…) fejezet? A tudományhoz nem illik, hogy a prófétát játssza. Hadd érjem be néhány olyan vonás felvázolásával, amelyeket *mostani színházunk hálás barátjaként* figyelemre méltónak tartok. (…) Ma már valamennyiünket újra meg újra megrázó, újfajta bizonyossággal tudjuk: az emberi szó és az emberi mozdulat kinyilatkoztató ereje a világunkat átalakító technikai civilizáció minden nagyszabású, lármás pompájával szemben is megőriz valami józan, csigalassúságú, fáradságos, úgyszólván iparos jelleget. Egy találóan megfogalmazott szó, egy, pontosan az ajtónak irányzott kopogás – és máris létrejött valami, ami valóságosabb, mint amit a technikai mimézis akár a legnagyobb szabású eszközökkel is elérhet. De hogyan jött létre és kinek szól? Természetesen nem jöhet létre nélkülünk, akik nézőkként tanúi vagyunk. Nekünk kell beváltanunk azt, ami itt megszületésre vár. (Gadamer, 1995; kiemelés tőlem.)

UTÓSZÓ HELYETT

Alkalmazkodó színház. Miért nincs, de miért lesz alkalmazott színház Erdélyben?[86]

Jelen vizsgálódás már címében elragadtatja magát, és tudományos munkához nem illő jóslásba bocsátkozik. „Mostani színházunk hálás barátjaként" (Gadamer, 1995) felvetem, hogy bár az erdélyi magyar színpadokon jelenleg elvétve, szinte véletlenszerűen tűnnek fel alkalmazott színházi események, ez a színház elkerülhetetlenül afelé halad, hogy (ismét) jobban érdekelje, ami a nézőtéren, a nézőben történik, mint az, ami a színpad zárt világában szakszerűen felépíthető, megmutatható. Az illúziószínházat, a reprezentációs apparátust szétfeszíteni látszik a színház azon sajátossága, hogy dialógushelyzetként működjön.

Definíciós kísérlet

A magyar színházi szakirodalomban közkézen forgó megnevezések és definíciók közt rendet vágni itt és most nem cél. A definíciós kísérlet pusztán csak erre az egyetlen írásra korlátozódik, érzékelve azt, hogy a műfaj történései olyannyira jelen idejűek, hogy a diszciplína is teljesen képlékeny, következésképp meghagyva magának a szabadságot, hogy az újabb színházi történések és más szerzők tanulmányai hatására formálódjon. A számos terminus közül jelen esetben az alkalmazott színház azért látszik a legpraktikusabbnak, mert a szószerkezet maga a színházat emeli főnévi pozícióba, szemben a színházi nevelés és színházpedagógia megnevezésekkel, amelyek a színházat mintegy járulékos elemként kezelik, és a rossz emlékű nevelés szó által éppen olyan egyirányú kommunikációs helyzetre engednek gondolni, amilyet a reprezentációs színház általában teremt. A vonatkozó magyar

86. Ez az írás korábban megjelent az azonos című színháztudományi konferencia előadásait közreadó *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke* című kötetben. (szerk. Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina, Pécs: Kronosz Kiadó, 2016)

szakirodalomban legismertebb munka, a széles körben hozzáférhető katalógus szerkesztői, a Cziboly–Bethlenfalvy szerzőpáros által használt színházi nevelési programok kifejezés (2013) továbbá megnyitja az esztétikai és a pedagógiai jelleg különválasztásának és egymással szembehelyezésének lehetőségét, és egy, ebben az esetben terméketlen vita irányába sodorhat arról, hogy mi nevezhető színháznak, tehát mi bírhat az (eredeti, autonóm) művészet rangjával, és mi az, ami „csak" nevelés. Az alkalmazott színház kifejezés, ahogyan azt Judith Ackroyd azonos című tanulmánya (2000) használja a szórakoztatás és hatékonyság schechneri kontinuumából kiindulva (1984, 91), valamint Augusto Boal felszabadult, a színésszel egyenrangúvá vált nézőjére hivatkozva (2008), olyan színházformát jelöl, amely (1) a nézőben, a néző tudatosságában, gondolkodásmódban, viselkedésben előidézett változás szándékával, és (2) a néző részvételével[87] jön létre. A közönség önálló gondolkodásra sarkallása és az előadás idejében és terében cselekvő szubjektumként való aktivizálása egyszerre érvényesít a 20. századi színházalkotási modellek közül két olyat, amelyeket a korábbi színházi gyakorlat alapján összeegyeztethetetlennek gondoltunk: az elidegenítést és a felmutatást (Jákfalvi, 2000, 9), Brecht a nézőt társadalmi ágensként felfogó színházát és Grotowski közösségformáló színházát. Az ackroydi meghatározás azokat a kortárs színháztudományi fejtegetéseket kapcsolhatja be az alkalmazott színházról való beszédbe, amelyek a színház mediális sajátszerűségein alapuló rituális és/vagy politikus jellegét hangsúlyozzák: a turneri liminalitást, a lehmanni politikusságot és a felelő(s)ség esztétikáját, a fischer-lichtei performativitást és a megszakítás esztétikáját, egyúttal arra is rádöbbentve a vizsgálódót, hogy a fentebb említett dilemma az alkalmazott színház színházszerűségéről abból a tanácstalanságból fakad, amellyel a teatralitás koncepciójának mindenkori változását

87. Nézői részvétel alatt az ún. nyílt végű interakciót érdemes értenünk, ahogy azt a *Színházi nevelési programok kézikönyve* leírja: „1. vagy valós hatással lehet az eseményekre (szavai és/vagy cselekedetei hatással vannak arra, hogyan cselekednek a karakterek vagy hogyan alakul a történet), 2. vagy érdemben reflektálhat az előadásban történtekre, érdemben gondolkodhat az előadás által felvetett problémán" (Cziboly–Bethlenfalvy, 2013, 348).

megéljük. A – maga Ackroyd által azóta már meghaladottnak, mert túlságosan nagyvonalúnak vélt (2007) – meghatározásra azért is szükség van, hogy az alkalmazott színház terminus ne váljon az alternatívhoz hasonló amőbafogalommá, ne gyömöszölhessük bele például a legklasszikusabb kommunikációs helyzetet működtető gyerekelőadásokat, a kőszínház falait elhagyó, de puszta látványosságként működő utcaszínházat és az improvizációs technikákkal dolgozó kocsmaszínházat, vagy a közelmúlt társadalmi eseményeit tematizáló, de a reprezentációs modellt érvényesítő kollektív alkotásokat. A témaválasztás, az alkotói folyamat, a térkezelés stb. szintjén ezek a produkciók ugyan mutatnak hasonlóságot az alkalmazott színházzal, de ez a műfaji megnevezés ugyanúgy nem aggatható rájuk, mint ahogy pl. az 1989-es rendszerváltás előtti, kettős beszéddel operáló előadásokat sem nevezhetjük utólagosan alkalmazott színháznak pusztán amiatt, hogy nézőik igen intenzíven részt vettek a (kódolt) jelentés artikulálásában, és ebben az aktusban egyszersmind az együvé tartozás élményét is átélték.

Miért nincs?

A román színházban az első ún. edukatív színházi csapat 2015 januárjában jött létre. A Replika Edukatív Színházi Központot (Centrul de Teatru Educațional Replika) Mihaela Michailov színházkritikus, drámaíró és Radu Apostol rendező, dramAcum-alapítótag vezeti, mindketten a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem egykori hallgatói, jelenlegi oktatói. Mindketten annak a generációnak a tagjai, akik pályájuk kezdete óta szociálisan érzékeny és elkötelezett előadásokat hoznak létre, és akiket – beleértve e generáció többi tagját: Gianina Cărbunariut, Ana Mărgineanut, Peca Ștefant, Bogdan Georgescut stb. – a díjakkal és pozíciókkal leírható mainstream színjátszás következetesen negligál. 2016-ban négy kezdeményezés tömörült hálózatba: a Replikához társult a kolozsvári Reciproca Egyesület és a Reactor Egyesület, valamint a nagyszebeni Gong Színház. A TROC hálózat célja az edukatív színház és a színház eszközeivel való nevelés

által segíteni a kiegyensúlyozott társadalmi működést, és olyan színházat kínálni a fiatal közönségnek, amely az őket foglalkoztató kérdéseket veti fel és vitatja meg számukra hozzáférhető színházi nyelven. Ezek a kezdeményezések még frissek, a megjelenésük óta eltelt idő nem volt elég ahhoz, hogy átszivárogjanak a román színházból az erdélyi magyar színjátszásba.

Az 1989 előtti Románia legkevésbé sem vidám barakkjában elképzelhetetlen lett volna egy olyan, állampolgársági gyakorlatként is felfogható pedagógiai módszer, mint a drámapedagógia. A színházban a kötelezővé tett és pervertált Sztanyiszlavszkij-módszer a realista ábrázolástól semmiféle eltérést nem engedett meg, ezért nem alakulhattak ki olyan színházi formák, amelyek a negyedik fal lebontásával kísérleteztek volna. Nem volt példa a Ruszt József beavatószínházához hasonló jelenségre sem. A színházcsinálás központilag szorgalmazott modellje olyan kommunikációs folyamatnak gondolta a színházi aktust, amelyben a színpadról közvetített üzenet egyenes vonalban áramlik át a nézőtéren ülők fejébe, így propagandaeszközként használható. Az áthallásos előadások hasonlóképpen a saját, ellenzéki üzeneteik átadására törekedtek.

A mondanivaló kényszerétől megszabadulva a rendszerváltás utáni román és erdélyi magyar színház elsősorban önálló művészetként, „tiszta színházként" igyekezett megerősödni. Az elmúlt negyedszázad a kőszínházi struktúrában biztonságosan kibontakozó rendezői színházról szólt. Miután a repertoár kialakítására, rendezői koncepcióra, játékstílusra többé nem nehezedtek művészeten kívüli kényszerek, a színházi alkotófolyamat középpontjába kerülhetett a rendezői szándék, világkép, egy előre megtervezett világ reprezentálása. Ebben a modellben a néző elveszítette a kollektív egyetértés és a passzív ellenállás élményét, és a tőle független színpadi események szemlélőjévé, csodálójává válhatott, a színházi jelentés beteljesítésének szükségszerű elemévé, akit ez a színház arra ítél, hogy jelenlétével legitimálja a színházi aktust, és elfogadja a felkínált jelentést.

A nézőhöz való ilyetén viszonyulás akkor válik problematikussá, amikor a színpadon nem sikerül olyan témákat felmutatni, amelyek a közönséget homogén egységként mozdítanák meg, miközben ez a nézői igény továbbél mint a rituális eredetű színházzal szembeni örök elvárás, illetve mint a kisebbség önmaga konzerválására tett kísérlete. „Eltűnt a magyarság csodálatos egyöntetűsége” – idézi Sütő András egy 1989 utáni nyilatkozatát Demény Péter (2015, 258). Az ebből fakadó frusztrációt fokozza, hogy a jellemzően egyszínházas[88] erdélyi városok nézője nem széles színházi palettáról válogat, hanem azt kell fogyasztania, amit elétesznek akkor is, ha nem tudja megemészteni, azaz ha nem tud érdemben kapcsolódni a formához – részben pont azért, mert a kőszínház leszoktatta a felelő(s)ség esztétikájáról. Ungvári Zrínyi Ildikó metaforájával élve: a kőszínháznak kőnézője van, és mint ahogy Háy János *A Gézagyerek* című drámájában a kőnéző dolga mereven nézni a szalagot, a kőszínházi kőnéző is „azon igyekszik, hogy a véletlent, a váratlant kizárja. A valódi eseményt, azt, hogy megtörténjen velünk valami. A mintha-világot és illuzórikusságot megbontó pillanatot – pedig ebben rejlik a színház ereje” (2016).

Miért lesz?

Innen, a néző visszaszerzésének, újramegnyerésének szándékából indulhat a nyitás az alkalmazott színház felé. A továbbiakban (1) a kőszínházi és (2) a független szféra jelenségeit külön tárgyalom, megkísérelve feltárni a tágabb kontextust, amelyben létrejönnek, valamint a bennük felmerülő fontosabb szakmai kérdéseket.

(1) 2018 előtt a kilenc magyar nyelvű, költségvetési intézményként, állandó társulattal működő erdélyi repertoárszínház egyikében sem találkozhattunk olyan (saját)

88. Az egyszínházas város kifejezés rendszerint azt takarja, hogy az adott városnak egyetlen magyar nyelven játszó, költségvetési intézményként működő repertoárszínháza van. Emellett több erdélyi városban működik bábszínház, mozgásszínház, esetleg független társulat és természetesen román nyelvű társulat(ok).

produkcióval, programmal, amely az alkalmazott színház fenti definícióját kimerítené, annak ellenére, hogy repertoárszínházi kötelezettségeik miatt ezek az intézmények viszonylag széles műfaji skálán dolgoznak (a zenés műfajok és az évi egy gyerekelőadás például íratlan, ám következetesen teljesített penzum).[89] Az ok abban a már említett kultúrtörténeti előzményben keresendő, hogy a posztkommunista rendezői színház felől nézve minden, ami eltér a „tiszta” művészi ambícióval létrehozott artefaktumtól, beleértve a szociálisan érzékeny alkotásokat is, nem színház, mert didaktikus, mert „akar valamit”. E mostani gondolatmenet szempontjából nem lényeges, de világos, hogy ez az érvelés megfeledkezik egyrészt a brechti színházról, amelyet szintén a valóságra való hatás szándéka mozgat, másrészt a rendezői színházban a rendező mindenhatóságáról: mint szerző-Isten ő is „akar valamit”, éspedig azt, hogy befogadjuk, beteljesítsük a „tanításait”.

A kis szereposztású, alacsony technikai igényű, szinte bármilyen térben játszható, a fiatal nézőket megszólító, következésképp az iskolákban a tanítási óra keretében előadható, de a német *Klassenzimmertheater*, azaz osztályterem-színház műfaji kritériumait nem feltétlen teljesítő produkciók (Cziboly–Bethlenfalvy, 2013, 351–354) olyan városok színházának kínálatában bukkannak fel, ahol a délutáni, esti előadásokról jellemzően hiányzik a fiatal felnőtt generáció. A régiócentrumként működő városok középiskoláiba ugyanis a diákság nagy százalékban faluról jár be naponta, és hazajutása a buszjáratokhoz kötött. Az ő igényeikhez szabottan kínált az elmúlt évadokban tantermi előadásokat a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház és a kézdivásárhelyi Udvartér Teátrum. Ezek a produkciók azonban vendégelőadások voltak, többnyire Budapestről, helyi produkciók csak a legritkábban, és nem a kőszínházi keretek közt születnek.

Bár nem értelmezhető produkcióként, az alkalmazott színház felé történő nyitás szempontjából fontos szerveződés

89. Az általam ismert első, költségvetési repertoárintézmény produkciójában megvalósuló, többszereplős alkalmazott színházi előadás a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának *Kő, papír, olló* című tantermi előadása a 2018/19-es évadban.

a Kolozsvári Állami Magyar Színházban a 2015/16-os évadban elindított „ESziK vagy isszák?" című edukatív színházi különóra. Az ESziK abban különbözik az erdélyi színházakban időnként, esetlegesen feltűnő hasonló foglalkozásoktól, hogy hosszú távra tervezett programsorozatként megjelenik a színház kínálatában.[90] A színház repertoárján futó előadásokhoz kapcsolódó felkészítő és feldolgozó foglalkozások céljaként a szervezők a színházi érzékenység, előadás-elemzési képesség és általános műveltség fejlesztését, valamint a közösségben való felelősségvállalást jelölik meg. Mivel az ESziK csomagban érkezik, azaz a résztvevők két-három előadásra és az azokhoz társított négy-hat foglalkozásra váltanak (fölöttébb jutányos árú)[91] jegyet, megállapíthatjuk, hogy a program célja a dekláráltakon túl a rendszeres színházba járásra szoktatás. Erre enged következtetni az is, hogy az ESziK kitalálói és szervezői a színház marketing- és PR-feladatokért, arculatáért felelős, teatrológus végzettségű alkalmazottainak csapata. A színháznak nincs szakképzett színházpedagógusa, a foglalkozásokat külső meghívottak (drámapedagógus, egyetemi tanár) tartják, a társulat színészei, bár szabad kapacitás valószínűleg volna rá,[92] ezidáig nem vettek részt benne.

(2) A rendkívül kis létszámú (háromfős) színészosztályok és az emigráció miatt a nyolcvanas években folyamatosan apadó erdélyi magyar társulatok a 2010-es évekre telítődtek. Marosvásárhelyen 1994-ben végzett az első nagy létszámú színészosztály, 1995-ben húsz év szünet után az első rendezőosztály és 1999-ben a teatralógusok első évfolyama. A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetemen 1992-ben megszervezett színházi képzés keretében 1996-ban diplomáztak az első színészek és teatrológusok. A két egyetem végzőseit immár – függetlenül attól, hogy mennyire tehetségesek és felkészültek – nem tudja felszívni a repertoárszínházi rendszer, így sokan kénytelenek az intézményi mainstreamen

90. https://www.huntheater.ro/edukativ/eszik-vagy-isszak/. [2021. augusztus 15.]
91. Egy ESziK-csomag ára 20, illetve 30 lej volt, miközben egyetlen előadásra a jegyek normál értéke 25 lej körül mozgott 2016-ban.
92. 2016-ban a KÁMSZ társulatának 37 színésze volt, akik havi átlag 20-22 előadást játszottak.

kívül helyet keresni, teremteni maguknak a szakmában. Ezek a csapatok finanszírozásukat tekintve függetlennek nevezhető (állandó támogatással nem rendelkező) társulatként működnek, és többnyire olyan esztétikákkal, formákkal kísérleteznek, amelyek szintén kívül esnek a mainstream érdeklődésén. Azt mondhatjuk tehát, hogy az alkalmazott színház Erdélyben mint kísérleti színházi jelenség születik meg, és művelői a felsőfokú színházi képzésből érkeznek.

A projektalapú működés a romániai pályázati rendszer sajátosságai[93] miatt alkalomszerűen létrehozott és játszott produkciókat jelent, szerény anyagi és technikai feltételeket, kis csapatokat, melyek tagjai jellemzően pályakezdők, és csak ritka esetben dolgoznak együtt hosszú távon, társulatként.[94] Ez a felállás nagyfokú mobilitást jelent, egyszersmind rugalmasságot, az új formák iránti nyitottságot, esetlegességet: közös társulati nyelv kimunkálásához nem adottak a feltételek, a színházak kipróbálnak, de nem mélyülnek el az egyes stílusokban. Az alkalmazott színház ackroydi definíciójának megfelelő produkcióknak egyetlen esetben sincs sem előzménye, sem folytatása az adott csapat munkájában: a Váróterem Projekt *Bánk bán? Jelen!* című, 2012-es tantermi előadását nem követte újabb, az Osonó Színházműhely *Ismeretlen barátok társasága avagy Piknik egy japán szőnyegen* című, 2015-ben bemutatott előadása a csapat első és mindeddig egyetlen fórumszínházi próbálkozása, a szintén 2015-ös csíkszeredai *Terminus – színház a születésről* című színházi esemény alkotói pedig csak erre a produkcióra társultak. A működési feltételeket megelőzően az okok a színészképzésben is keresendők, amely változatlanul a rendezői színházi

93. A nem költségvetési intézmények számára is elérhető egyetlen forrás a román Nemzeti Kulturális Alap (AFCN), amelynek pályázatain azonban évről évre a nagy projektek, fesztiválok nyernek, produkciók létrehozására elvétve ítél meg támogatást a kuratórium.

94. Ilyen kivétel a kolozsvári Váróterem Projekt, amelynek alapemberei 2012-es elindulása óta ugyanazok. A többi független színház (a marosvásárhelyi Yorick Stúdió, a kolozsvári Shoshin Egyesület, a diákszínjátszó csapatként indult, magát mára színházműhelyként meghatározó sepsiszentgyörgyi Osonó) egy-egy színházi alkotó egyszemélyes kezdeményezéseként jött létre és működik, akárcsak a 2021-re már megszűnt vagy inaktív András Lóránd Társulat, GroundFloor Group és Tandem Csoport.

rendszerre készít fel, Sztanyiszlavszkijon alapszik, és amelyből teljesen hiányzik nemcsak az alkalmazott színház és a színházi nevelési műfajok, hanem az alkalmazott színház egyik ősformájának is nevezhető boali fórumszínház, a részvételi színház előzményeként értelmezhető schechneri performansz-színház, általában véve a performansz, illetve a devised theatre munkaforma bemutatása. Ezek biztonságos ismerete nélkül azonban minden csoport hályogkovács módra dolgozik.

Terminus – színház a szül(et)ésről

Az esetlegesség következményeit az alábbiakban a *Terminus* példáján szemléltetem, a színészi játék abban felmerülő kérdésein. A *Terminus,* amelynek egyik létrehozója voltam, a szülés-születés témáját dolgozta fel kávéházi környezetben, négy alkotó (Boros Kinga, Czikó Juliánna, Dálnoky Csilla, Kozma Attila) részvételével. A színházi eseménynek nevezett produkció több ponton igyekezett átrajzolni fikció és valóság határát. Egyik jelenetében az előadás szerzője (Boros Kinga) készített interjút a Doktor Úrral (Kozma Attila), egy fiktív csíki nőgyógyásszal, aki egyebek közt a Csíki Játékszín és Kozma Attila színész munkájáról is szót ejtett.[95] Mindhárom színész – saját civil nevén – elmondta saját gyermeke születésének monológgá írt történetét. Hasonló, de spontán beszámolóra kértünk fel minden alkalommal egy-egy közismert és elismert nőt (könyvelési szakembert,

95. „– Jó estét kívánok! Doktor úr, nagyon köszönöm, hogy időt szakított erre a találkozásra!
– Szívesen, jó estét, foglaljon helyet! Mondja el kicsit részletesebben, hogy min dolgozik maga, mert nem pontosan értettem, amit telefonon mondott.
– Akarunk csinálni egy előadást a születésről, szülésről.
– Ja, maga ilyen... színházas, nem újságíró? Értem. És meg fogják nézni ezt az emberek, egy előadást, ami a szülésről szól?!
– Remélem, igen. Elvégre a 13. századi dán királyi család élete sem valami érdekes, mégis meg szokták nézni a *Hamlet*et. És a színészek is igen jók. Nem tudom, jár-e színházba, ismeri-e őket: Czikó Juliánna, Dálnoky Csilla, Kozma Attila.
– Hogyne, hogyne, mecénásbérletem van. Kozma Attila nagyon vicces fickó. De én legjobban mégis az *Éjjeli menedékhely*ben szerettem. Na, miben tudok segíteni én magának?” *Terminus* (2016) *Látó*, 27. évf. 8-9. sz. (augusztus-szeptember) 139.

mesterfodrászt, pedagógust, szemészorvost stb.). Az esemény utolsó mozzanatában pedig az ötven néző három csoportba osztva, egymással megbeszélve, akár vitatkozva alkotta meg az azelőtt látott szülési jelenet befejezését.

A színészi munka egyik nehézségét a *Terminus*ban a színházi apparátus majdnem teljes hiánya jelentette a kőszínházi esztétikából érkező alkotók számára: a fikciós jelenetekben az előadók a színészi eszközeiken kívül csak a szövegre támaszkodhattak, nem segítette őket semmilyen díszlet, technika vagy színpadi keret. A jelenetek rövidsége és a szöveg polifóniája nem tette lehetővé a hagyományos értelemben vett karakterépítést. A hagyományos színház definíciójaként értett „megtestesítés”, „megszemélyesítés”, a mimetikus reprezentáció így gyakorlatilag lehetetlenné, egyszersmind okafogyottá is vált. A fikciós jelenetek olyasféle játékstílust igényeltek, amely brechti módra „csak ábrázolás”, prezentáció, „valaminek a megmutatása, ami különbözik a saját személytől” (Kotte, 2015, 181). Az önvallomásos monológok csapdája épp ennek ellenkezője: mivel saját, intim történetéről van szó, a színésznek annak a kísértésnek kell ellenállnia, hogy szerkesztetlen nyers valóságként, spontán baráti társalgásként tekintsen a jelenetre, megfeledkezve önmagáról mint színészről. Az önprezentáció olyan előadói tevékenységet fed, amelynek során „[valaki] csak ott áll »szerep nélkül« (...), mások előtt saját ügyében lép fel” (uo.), ám ez nem egyenlő a színészi szerepből való kilépéssel, pusztán az aktus célja más a polgári illúziószínházi színész feladatához képest.

> A *performer*, a színésszel ellentétben nem szerepet játszik, hanem saját nevében lép fel. (...) nem *szimulál*, hanem *stimulál*; inkább „előadja” gyengeségeit, hiányosságait, sokféleségét. Többé nem kell globálisan és mimetikusan egy figurát vagy egy cselekményt úgy ábrázolnia, mintha az a valóság végszava lenne. (Pavis, 2003, 62)

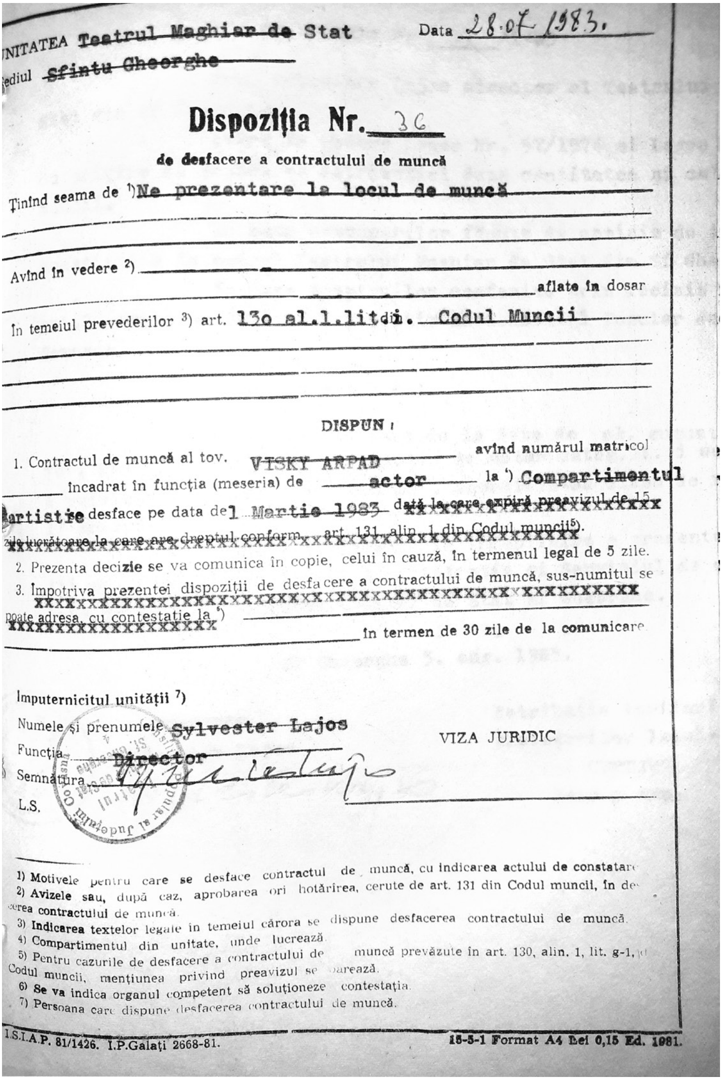
A kétfajta jelenet a valóságszintek váltakoztatása által tud feszültséget szülni és fenntartani a nézői figyelmet. E szándék beteljesüléséhez azonban feltétlen szükség van

arra, hogy az erdélyi színház kitágítsa a színházfelfogását, és alkalmazkodjon ahhoz, „amit a nézők, akik az audiovizuális médiumok és a színház közötti eltérésekben lelnek élvezetet, el is várnak” (Kotte, 2015, 184).

MELLÉKLETEK

1. melléklet

A Visky Árpád elbocsátásáról rendelkező 1983-as irat.



UNITATEA Teatrul Maghiar de Stat   Data 28.07.1983.

Sediul Sfintu Gheorghe

Dispoziția Nr. 36

de desfacere a contractului de muncă

Ținînd seama de 1) Ne prezentare la locul de muncă

Avînd în vedere 2) aflate în dosar

În temeiul prevederilor 3) art. 130 al.1.lit.i. Codul Muncii

DISPUN:

1. Contractul de muncă al tov. VISKY ARPAD avînd numărul matricol încadrat în funcția (meseria) de actor la 4) Compartimentul artistic se desface pe data de 1 Martie 1983 dată la care expiră preavizul de 15 zile lucrătoare la care are dreptul conform art. 131 alin. 1 din Codul muncii 5).

2. Prezenta decizie se va comunica în copie, celui în cauză, în termenul legal de 5 zile.

3. Împotriva prezentei dispoziții de desfacere a contractului de muncă, sus-numitul se poate adresa, cu contestație la 6) în termen de 30 zile de la comunicare.

Împuternicitul unității 7)

Numele și prenumele Sylvester Lajos

Funcția Director

Semnătura

L.S.

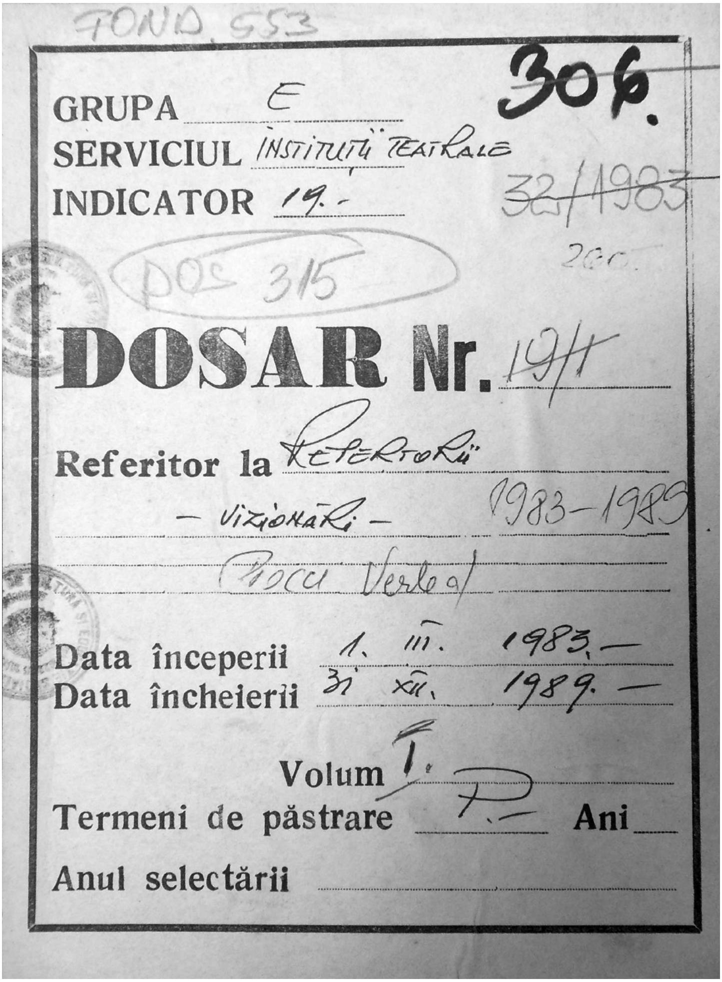
VIZA JURIDIC

1) Motivele pentru care se desface contractul de muncă, cu indicarea actului de constatare
2) Avizele sau, după caz, aprobarea ori hotărîrea, cerute de art. 131 din Codul muncii, în desfacerea contractului de muncă.
3) Indicarea textelor legale în temeiul cărora se dispune desfacerea contractului de muncă.
4) Compartimentul din unitate, unde lucrează.
5) Pentru cazurile de desfacere a contractului de muncă prevăzute în art. 130, alin. 1, lit. g-1, din Codul muncii, mențiunea privind preavizul se barează.
6) Se va indica organul competent să soluționeze contestația.
7) Persoana care dispune desfacerea contractului de muncă.

I.S.I.A.P. 81/1426. I.P.Galați 2668-81.   15-5-1 Format A4 Lei 0,15 Ed. 1981.

2. melléklet

A 19/1-es iratcsomó fedőlapja



FOND 553

306.

GRUPA E

SERVICIUL INSTITUȚII TEATRALE

INDICATOR 19.-

32/1983

DOS 315

DOSAR Nr. 19/1

Referitor la REPERTORII

– VIZIONĂRI – 1983–1989

Data începerii 1. III. 1983.–

Data încheierii 31 XII. 1989.–

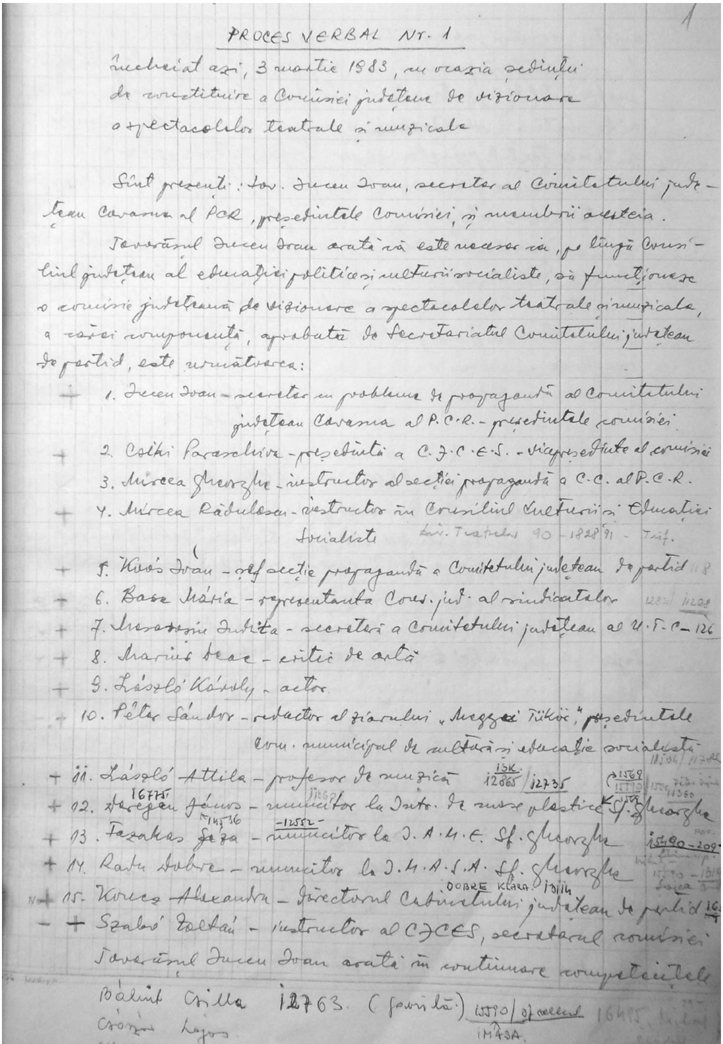
Volum I.

Termeni de păstrare P.– Ani

Anul selectării

3. melléklet

A 19/1-es iratcsomó első oldala



PROCES VERBAL NR. 1

Încheiat azi, 3 martie 1983, cu ocazia ședinței de constituire a Comisiei județene de vizionare a spectacolelor teatrale și muzicale

Sînt prezenți: tov. Ducu Ioan, secretar al Comitetului județean Covasna al PCR, președintele Comisiei, și membrii acesteia.

Tovarășul Ducu Ioan arată că este necesar ca, pe lîngă Consiliul județean al educației politice și culturii socialiste, să funcționeze o comisie județeană de vizionare a spectacolelor teatrale și muzicale, a cărei componență, aprobată de Secretariatul Comitetului județean de partid, este următoarea:

1. Ducu Ioan – secretar cu probleme de propagandă al Comitetului județean Covasna al P.C.R. – președintele comisiei
2. Csiki Paraschiva – președinta a C.J.C.E.S. – vicepreședinte al comisiei
3. Mircea Gheorghe – instructor al secției propagandă a C.C. al P.C.R.
4. Mircea Rădulescu – instructor în Consiliul Culturii și Educației Socialiste
5. Kroó Ioan – șef secție propagandă a Comitetului județean de partid
6. Bara Mária – reprezentanta Cons. jud. al sindicatelor
7. Marosvári Judita – secretară a Comitetului județean al U.T.C.
8. Marius Tabac – critic de artă
9. László Károly – actor
10. Péter Sándor – redactor al ziarului „Megyei Tükör", președintele Com. municipal de cultură și educație socialistă
11. László Attila – profesor de muzică
12. Haragos János – muncitor la Intr. de mase plastice Sf. Gheorghe
13. Fazakas Géza – muncitor la I.A.M.E. Sf. Gheorghe
14. Radu Dobre – muncitor la I.M.A.S.A. Sf. Gheorghe
15. Kovács Alexandru – directorul Cabinetului județean de partid

Szabó Zoltán – instructor al CJCES, secretarul comisiei

Tovarășul Ducu Ioan arată în continuare competențele

Bálint Csilla 12763.

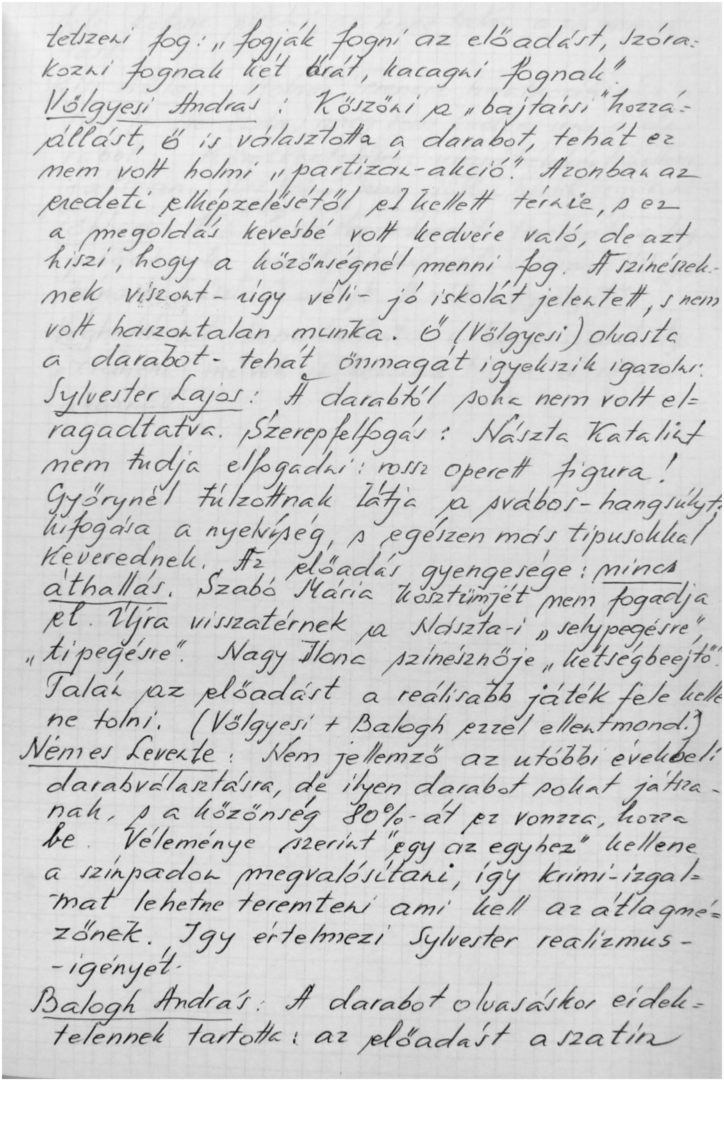
Crăciun Lajos

VASAS FR.

FLORESCU

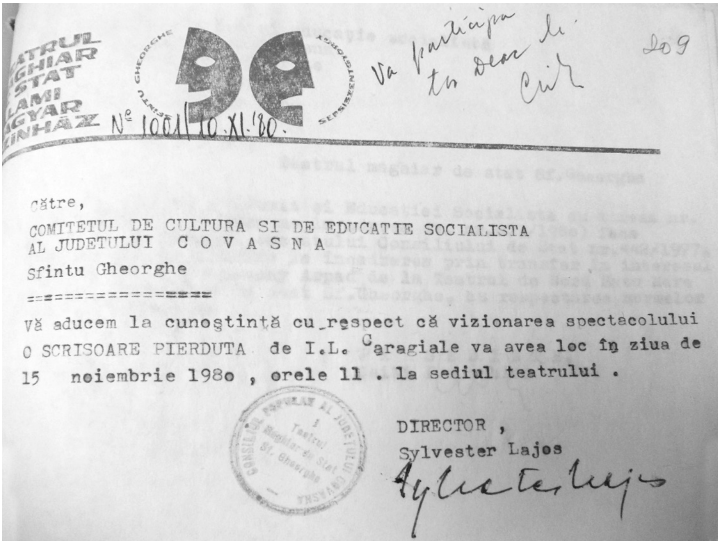
4. melléklet

A *Törtetők* 1979. december 17-én tartott szemléltető főpróbája utáni megbeszélés jegyzőkönyvének második oldala


tetszeni fog: „fogják fogni az előadást, szóra-
kozni fognak két órát, kacagni fognak"
Völgyesi András: Köszöni a „bajtársi" hozzá-
állást, ő is választotta a darabot, tehát ez
nem volt holmi „partizán-akció". Azonban az
eredeti elképzelésétől el kellett térnie, s ez
a megoldás kevésbé volt kedvére való, de azt
hiszi, hogy a közönségnél menni fog. A színészek-
nek viszont – úgy véli – jó iskolát jelentett, s nem
volt haszontalan munka. Ő (Völgyesi) olvasta
a darabot – tehát önmagát igyekszik igazolni:
Sylvester Lajos: A darabtól soha nem volt el-
ragadtatva. Szerepfelfogás: Nászta Katalint
nem tudja elfogadni: rossz operett figura!
Györynél túlzottnak látja a svábos-hangsúlyt;
kifogása a nyelviség, s egészen más típusokkal
keverednek. Az előadás gyengesége: nincs
áthallás. Szabó Mária kosztümjét nem fogadja
el. Újra visszatérnek a Nászta-i „selypegésre",
„tipegésre". Nagy Ilona színésznője „kétségbeejtő".
Talán az előadást a reálisabb játék fele kelle-
ne tolni. (Völgyesi + Balogh ezzel ellentmond.)
Nemes Levente: Nem jellemző az utóbbi évekbeli
darabválasztásra, de ilyen darabot sokat játsza-
nak, s a közönség 80%-át ez vonzza, hozza
be. Véleménye szerint "egy az egyhez" kellene
a színpadon megvalósítani, így krimi-izgal-
mat lehetne teremteni ami kell az átlagné-
zőnek. Így értelmezi Sylvester realizmus-
-igényét.
Balogh András: A darabot olvasáskor érdek-
telennek tartotta: az előadást a szatír

5. melléklet

Sylvester Lajos színházigazgató levele a megyei Szocialista Kulturális és Nevelési Tanácsnak



TEATRUL MAGHIAR DE STAT ÁLLAMI MAGYAR SZÍNHÁZ Nº 1001/10.XI.'80.

către,
COMITETUL DE CULTURA SI DE EDUCATIE SOCIALISTA
AL JUDETULUI C O V A S N A
Sfintu Gheorghe
================

Vă aducem la cunoştinţă cu respect că vizionarea spectacolului O SCRISOARE PIERDUTA de I.L. Caragiale va avea loc în ziua de 15 noiembrie 198o , orele 11 . la sediul teatrului .

DIRECTOR ,
Sylvester Lajos

6. melléklet

Upheaval in the East; Ethnic Clashes Continue in Romania – fotó üres helye a *NYT*-ban



File Edit View History Bookmarks Tools Help
Upheaval in the East; Ethnic Cl...
www.nytimes.com/1990/03/23/world/upheaval-in-the-east-ethnic-clashes-continue-in-romania.html

HOME PAGE | TODAY'S PAPER | VIDEO | MOST POPULAR
SUBSCRIBE NOW | Log In | Register Now | Help

The New York Times — Archives
Search All NYTimes.com — Go

Upheaval in the East; Ethnic Clashes Continue in Romania

Published: March 23, 1990

This item appeared in the paper as a stand alone photograph. Caption information is provided below.

Photo: Romanians beating an ethnic Hungarian yesterday in Tirgu Mures, Romania, where army tanks and troops tried to keep rival crowds separated. A special commission of inquiry, set up by President Ion Iliescu, met with respresentatives of the two commmunities in an effort to defuse further violence and is to present its findings April 4. At least six people were reported killed in clashes on Tuesday. (Associated Press)

EMAIL
PRINT

Home | Times Topics | Member Center
Copyright 2013 The New York Times Company | Privacy Policy | Help | Contact Us | Work for Us | Site Map | Index by Keyword

7. melléklet

A *20/20* beharangozója

1990. március 19-én és 20-án Marosvásárhelyen összecsapott a román és a magyar tömeg, a harcokban mindkét oldalon életüket vesztették és megsebesültek emberek. Mindössze ennyit tudhat meg biztosra az, aki 2009-ben a fekete március néven emlegetett etnikai zavargások felderítésére indul. A politikai közbeszéd, pártfüggő tálalásban, felemlegeti időnként a fekete márciust. A feltételezett okok, az események menete, következménye és jelentősége tekintetében nincs közmegegyezés. Az eltérő történetek, saját igazságukat őrizve, sosem léptek nyílt párbeszédbe egymással, de húsz év távlatából is meghatározzák Marosvásárhely közhangulatát és román-magyar kapcsolatait. A város intézményeiben inkább egymás mellett, mintsem együtt dolgoznak a különböző nemzetiségek. Más-más bárokba, klubokba járnak a román és a magyar fiatalok. A történelemtankönyvekben nem esik szó kisebbségi kérdésről.

A *20/20* a román-magyar társadalmi együttélést, a kétnyelvűséget és az ezekből adódó emberi helyzeteket és konfliktusokat, konkrétan az 1990 márciusában Marosvásárhelyen lezajlott etnikai zavargásokat a színház eszközeivel tematizálja. A kommunista diktatúra és a ’89-es forradalom az elmúlt években számos romániai írót, rendezőt és filmest megihletett, az 1990 utáni társadalmi és politikai valóság viszont érintetlen maradt. Elővehető színdarab híján a Yorick csapata mintegy a várost kérte fel társszerzőnek: több mint ötven, az eseményekben részt vevő vagy azok hatását közvetve megélő vásárhelyi személyes elbeszélése adja a kiindulópontját Gianina Cărbunariu anti-történelmi drámájának. A *20/20*-ban nincsenek hősök vagy eszmék, az előadásnak nem célja az igazságtevés, sem a rekonstrukció. A

felvillanó helyzetek, eseményszilánkok épp azt mutatják, hogy hiányzik az egyetlen, mindenek felett álló nézőpont, amelyből a fekete március felelősségteljesen átlátható, feldolgozható, értelmezhető volna. Ami marad, az a megőrzött részletek és az örökölt történetek néha felkavaró, néha groteszk igazsága és a posztmárciusi valóság kérdéssora.

A cím – *20/20* – nemcsak március 20-át és az azóta eltelt húsz évet jelöli. A szemészetben ez a szám jelenti az egészséges látásélességet. A Yorick előadása látni és láttatni akarja a témát, hogy aztán beszélhessünk róla – anyanyelvünkön, a másik nyelvén vagy bármilyen más nyelven. Ahogy az öt magyar és öt román színész az előadásban saját nyelvén vagy a másik nyelvét bevallottan ügyetlenül beszélve megszólal. Kinek, ahogy sikerül.

Az előadást egyaránt ajánljuk a román, magyar és többnyelvű nézők figyelmébe. Tessék, poftiţi stb.!

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS REFERENCIÁK

Könyvek, kötetben megjelent írások

Assmann, Jan (2004) *A kulturális emlékezet*. Ford. Hidas Zoltán, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó

Badiou, Alain (2010) *A század*. Ford. Mihancsik Zsófia, Budapest: Typotex Kiadó

Banu, George[s] (1993) *Teatrul memoriei*. Románra ford. Andriana Fianu, Bukarest: Univers Kiadó

(2007) *A felügyelt színpad*. Ford. Koros Fekete Sándor, Kolozsvár: Koinónia Kiadó

Bécsy Tamás (2001) *A drámamodellek és a mai dráma*. Budapest: Dialóg Campus Kiadó

Bentley, Eric (1998) *A dráma élete*. Ford. Földényi László, Pécs: Jelenkor Kiadó

Bertha Zoltán (1995) *Sütő András*. Pozsony: Kalligram Kiadó

Bíró Béla (1984) *A tragikum tragédiája*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó

Boal, Augusto (2008) *Theatre of the Oppressed*. Angolra ford. Charles A., Maria-Odilia Leal McBride, Emily Fryer, London: Pluto Press

Boros Kinga (2005) *Elekes Emma*. Kolozsvár: Polis Kiadó

Bottoni, Stefano (2008) *Sztálin a székelyeknél*. Csíkszereda: Pro Print Kiadó

Brecht, Bertolt (1962) *Epikus dráma – epikus színház*. Korszerű Színház. Ford. Sz. Szántó Judit, Budapest: OSZMI (1969) *Színházi tanulmányok*. Ford. Eörsi István, Imre Katalin, Vajda György Mihály, Walkó György, szerk. Major Tamás, Budapest: Magvető Kiadó (1983) *Munkanapló*. Ford. Eörsi István, Budapest: Európa Könyvkiadó (1985) *Drámák*. Ford. Garai Gábor, Jékely Zoltán, Nemes Nagy Ágnes, Ungvári Tamás, Vas István, Budapest: Európa Könyvkiadó

Brook, Peter (1999) *Az üres tér*. Ford. Koós Anna, Budapest: Európa Könyvkiadó

Büchner, Georg (2003) *Összes művei*. Ford. Halasi Zoltán, Kosztolányi Dezső, Kovács István, Lator László, Paulinyi Zoltán, Rónay György, Thurzó Gábor, Budapest: Osiris Kiadó

Cărbunariu, Gianina (2008) *Stop the tempo*. Ford. Demény Péter, Kolozsvár: Koinónia Kiadó

Carlson, Marvin (1996) *Performance. A critical introduction*. London & New York: Routledge

Certeau, Michel de (1988) *The practice of everyday life*. Ford. Steven Rendall, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Chikán Bálint (1994) *Baász*. Budapest: Szabad Tér Kiadó

Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám, szerk. (2013) *Színházi nevelési programok kézikönyve. Magyarország 2013*, Budapest: L'Harmattan Kiadó

Demény Péter (2015) Sütő András nemzedéke. Egy csalódás vizsgálata. In Lázok János, szerk., *(M)ilyen gazdagok vagyunk(?)*, Kolozsvár–Marosvásárhely: Polis–UArtPress, 258–265.

Derrida, Jacques (2004) Az idegen kérdése: az idegentől jött. In *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Ford. Boros János, Orbán Jolán, Teller Katalin, szerk. Biczó Gábor, Debrecen: Csokonai Kiadó, 11–29.

Eco, Umberto (2002) *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. Schéry András, Gy. Horváth László, Budapest: Európa Kiadó

Fischer-Lichte, Erika (2001) *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella, Pécs: Jelenkor Kiadó, Theatrum Mundi

(2009) *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella, Budapest: Balassi Kiadó

Geréb Ágnes (2011) Előszó. In Ina May Gaskin, *Spirituális bábaság*, ford. Huffmann Szilvia, Budapest: Alternatal Alapítvány

Jákfalvi Magdolna (2000) Átélés – elidegenítés – felmutatás. In *Színházi antológia XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Budapest: Balassi, 9–11.

(2006) *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi Kiadó

(2008) A térfoglalás esztétikája. In *A zsarnokság szépsége*, szerk. Széplaky Gerda, Pozsony: Kalligram, 263–273.

Kántor Lajos – Kötő József (1994) *Magyar színház Erdélyben 1919–1992*. Kolozsvár: Kriterion Kiadó

Kaprow, Allan (1998) *Assemblage, Environmentek & Happeningek*. Ford. Horányi Attila, Budapest: Artpool–Balassi Kiadó–Tartóshullám

Kaye, Nick (2000) *Site-specific art. Performance, Place and documentation*, London & New York: Routledge

Kékesi Kun Árpád (2007) *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó

Kiss Gabriella (2006) *A kockázat színháza*. Theatron könyvek. Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó

Kotte, Andreas (2015) *Bevezetés a színháztudományba*. Ford. Edit Kotte, Budapest: Balassi Kiadó

Kovács Levente (2011) *Ránézek az életemre*. Marosvásárhely: Silver-Tek Kiadó

Kötő József (2011) Politikum és esztétikum – színház a totalitarizmus markában (1945–1989). In Lengyel György, szerk., *Színház és diktatúra a 20. században*, Budapest: Corvina–OSZMI, 278–301.

Kricsfalusi Beatrix (2010) „Csinálni jobb, mint érezni". In Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter, szerk., *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, Budapest: Ráció, 535–549.

Kuszálik Péter (2009) *Purgatórium*. Csíkszereda: Pro-Print Kiadó

László Márton – Novák Csaba Zoltán (2012) *A szabadság terhe. Marosvásárhely, 1990. március 16–21.*

Csíkszereda: Pro Print Könyvkiadó

Lehmann, Hans-Thies (1999) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren

(2002) *Das politische Schreiben*. Recherchen 12. Berlin: Theater der Zeit

(2006) *Postdramatic theatre*. Angolra ford. Karen Jörs-Munby, New York: Routledge

(2009) *Posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Budapest: Balassi Kiadó

D. Lőrincz József (2004) *Az átmenet közéleti értékei a mindennapi életben*. Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó

Lukács György (1978) *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető Kiadó

Maliţa, Liviu (2006a) *Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989*. Cluj-Napoca: Editura EFES

(2006b) *Viaţa teatrală în şi după comunism*. Cluj-Napoca: Editura EFES

(2009a) *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărţii de ştiinţă

Marx, Karl – Engels, Friedrich (1963) *Válogatott művek I. kötet*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó

Meldolesi, Claudio – Olivi, Laura (2003) *A rendező Brecht – A Berliner Ensemble emlékezete*. Ford. Demcsák Katalin, Horváth Györgyi, Budapest: Kijárat Kiadó

Pavis, Patrice (2003) *Előadáselemzés*. Ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest: Balassi Kiadó

(2006) *Színházi szótár*. Ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Budapest: L'Harmattan Kiadó

Pintilie, Lucian (2003) *Bricabrac*, Bucureşti: Editura Humanitas

Piscator, Erwin (1963) *A politikai színház*. Korszerű Színház. Ford. Sz. Szántó Judit, Budapest: OSZMI

Popescu, Marian (2004) *Scenele teatrului românesc 1945-2004 – De la cenzură la libertate*. Bucureşti: Editura Unitext

Rancière, Jacques (2011) *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós, Budapest: Műcsarnok Kiadó

Schechner, Richard (1973) *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books

(1984) *A performance*. Ford. Regős János, Budapest: Múzsák

Schleef, Einar (2000) Formakánon kontra koncepció. Ford. Kiss Gabriella. In *Színházi antológia – XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Budapest: Balassi Kiadó, 263–269.

Schmückle, Hans-Ulrich (1986) *Piscator und die Szene*. München: Deutsches Theatermuseum

Sennett, Richard (1998) *A közéleti ember bukása*. Ford. Boross Anna, Budapest: Helikon Kiadó

Seprődi Kiss Attila (2008) Miért épp Caragiale? Előszó. In *Caragiale mosolya. I.L.Caragiale összes színpadi művei,* ford. Seprődi Kiss Attila, Nagyvárad: Arca Kiadó, 7–9.

Simhandl, Peter (1998) *Színháztörténet*. Ford. Szántó Judit, Budapest: Helikon Kiadó

Szondi Peter (2002) *A modern dráma elmélete*. Ford. Almási Miklós, Budapest: Osiris Kiadó

Turner, Victor (2003) *Határtalan áramlás*. Ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó, Budapest: Kijárat Kiadó

Ungvári Zrínyi Ildikó (2006) *Bevezetés a színházantropológiába*. Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója

Tamás Etelka (2010) *The Gains of Ethnic Conflict?* Fullfilment for the Master of Arts degree, Central European University Nationalism Studies Program, Budapest (kézirat)

Periodikákban megjelent írások

Besson, Beno (1991) Brecht a mában. Ford. Szántó Judit. *Színház*, 24. évf. 2. sz. (február): 3.

Billington, Michael (1991) Brechtet a falhoz? Ford. Szántó Judit. *Színház*, 24. évf. 2. sz. (február): 3–4.

Bogdán László (1981) Felemelt fő és minőség. *Megyei Tükör*, 14. évf. 3046. sz. (november 7.): 3.

(1984) Nyüzsgés a város peremén. *Megyei Tükör*, 17. évf. 3789. sz. (március 31.): 3.

Botka László (1984) Botka László „inaskodásai". Székely Tamás interjúja. *Megyei Tükör*, 17. évf. 3786. sz. (március 28.): 3.

Bottoni, Stefano (2005) A hatalom értelmisége – az értelmiség hatalma. A Földes László-ügy. *A Hét*, 3. új évf. 7. sz. (február 17.): 5–9.

Brandl-Risi, Bettina (2008) Új virtuozitás. Ford. Szántó Judit. *Színház*, 41. évf. 11. sz. (november): 69–84.

Buden, Boris (2003) Kultúrák közti fordítás (hibriditás). Ford. Karádi Éva. *Magyar Lettre Internationale*, 51. sz. (tél): 70–73.

Cazaban, Ion (1965) Ion Sava – căutătorul de teatru. *Teatrul*, 10. évf. 12. sz. (decembrie) 37–46.

Ciulei, Liviu (2014) A színpadkép teatralizálása. Ford. Albert Mária. *Játéktér*, 3. évf. 2. sz. (nyár): 41–45.

Cuvînt de început (1956) *Teatrul*, 1. évf. 1. sz. (április): 3–5.

Deczki Sarolta (2010) A valóság iránti szenvedély. *Élet és irodalom*, 54. évf. 9. sz. (március 5.): 22.

Dienes László (1929) A politikai színház – Az újra megnyílt Piscator-színpad. *Korunk*, 4. évf. 10. sz. (október): 748–751.

Din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste (1972) *Scînteia*, 42. évf. 9284. sz. (szeptember 29.): 4.

Elek Tibor (2000) „Az méltó csak az emberhez…" Székely János történelmi drámái a hetvenes-nyolcvanas években. *Kortárs*, 44. évf. 3. sz. (március): 85–98.

Ferenczes István (1999) Kenyeret és cirkuszt. *Hargita Népe*, 11. évf. 2590. sz. (szeptember 17.): 4.

Fischer-Lichte, Erika (2012) A megszakítás esztétikája. A német színház a média korában. Ford. Ungvári-Zrínyi Ildikó. *Játéktér*, 1. évf. 1. sz. (ősz–tél): 58–70.

Gadamer, Hans-Georg (1995) A színház mint ünnep. Ford. Szántó Judit. *Színház*, 28. évf. 11. sz. (november): 40–43.

Gronau, Barbara (2014) A valóság ígérete. Valóságelképzelések a XX. századi színházban. Ford. Szántó Judit. *Színház*, 47. évf. 7. sz. (július): 13–17.

Győrffy Gábor (2006) Két erdélyi szamizdat kiadványról. *Korunk*, III. folyam (17. évf.) 10. sz. (október): 140–142.

György Péter (1999) Tömegkultúra és nacionalizmus. *Beszélő*, 4. évf. 7–8. sz. (július-augusztus): 82–92.

Halász Anna (1981) A megkövült lélek. *A Hét*, 12. évf. 35. sz. (augusztus 28.) 7.

Hayman, Ronald (1991) Szerecsenmosdatás. Ford. Szántó Judit. *Színház*, 24. évf. 2. sz. (február): 7–8.

Jakubova, Natalja – Brajlovszkaja, Kszenyija (2007) Szó szerint: verbatim. [F. n.] *Színház*, 40. évf. 8. sz. (augusztus): 62–64.

Kiss Eszter (1982) Zűrzavaros éjszaka. Román vendégrendezés Veszprémben. *Színház*, 15. évf. 6. sz. (június): 40–42.

Kiss Gabriella (2007) A kisiklás tapasztalata. *Alföld*, 58. évf. 2. sz. (február): 60–79.

Kricsfalusi Beatrix (2011) Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház? *Alföld*, 62. évf. 8. sz. (augusztus): 81–93. (2014b) A reprezentáció politikája. *Színház*, 47. évf. 7. sz. (július): 10–12.

Kuszálik Péter (2005) Színre lép Gedeon. *A Hét*, 3. új évf. 11. sz. (március 17.) 6–8.

Le Goff, Jacques (2001) A történelem. Ford. Mihancsik Zsófia. *Magyar Lettre Internationale*, 42. sz. (ősz): 3–4.

Lehmann, Hans-Thies (2008) Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya. Ford. Berecz Zsuzsa. *Színház*, 41. évf. 4. sz. (április): 51–54.

(2010) A színház nem a boldogok szigetén lakozik. Berecz Zsuzsa interjúja. *Színház*, 43. évf. 5. sz. (május): 52–54.

Lyon, James K. (1991) Brecht és az amerikai németek. Ford. Szántó Judit. *Színház*, 24. évf. 2. sz. (február): 6.

Magyari Lajos (1983) Pompás Gedeon. *Megyei Tükör*, 16. évf. 3473. sz. (március 26.): 2–3.

Maliţa, Liviu (2009b) Ceauşescu színházba megy. Ford. Tompa Andrea. *Színház*, 42. évf. 5. sz. (május): 60–64.

Marin, Maria (1979) Viitorul rol – Visky Árpád. *Teatrul*, 24. évf. 3. sz. (március): 33.

Morariu, Mircea (2010) Tensiunea dintre realitate şi ficţiune. *Teatrul Azi*, 11. évf. 3-4-5. sz. (március-április-május): 229–230.

Mouffe, Chantal (1994) A politikum visszatérése. Ford. Huszár Gábor. *Eszmélet*, 6. évf. 23. sz., 65–71.

(2011) A politika és a politikai. Ford. Horváth Szilvia. *Századvég*, új folyam 60. sz., 25–48.

P. Müller Péter (2010) Változó és változatlan tényezők a magyar színház szerkezetében és társadalmi szerepében 1989 után. *Jelenkor*, 53. évf. 6. sz. (június): 713–717.

(2012) Tény és fikció, dokumentum és fantázia – van-e különbség és számít-e egyáltalán?, *Színház*, 45. évf. 11. sz. (november), melléklet (*Újrahasznosított valóság a színpadon. Dokumentarista látlelet Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból*, szerk. Szabó Attila, Tompa Andrea): 5–7.

Pálffy Tibor (2014) Folyamatos testfigyelem. *Játéktér*, 3. évf. 1. sz. (tavasz): 39–44.

Pavis, Patrice (2013) Merre tart a mise en scène? Ford. Jákfalvi Magdolna, Timár András. *Theatron*, 12. évf. 1. sz. (tavasz) 15–20.

Popovici, Iulia (2013) Függetlenül, Romániában. Ford. Tompa Andrea. *Színház*, 46. évf. 12. sz. (december): 31–33.

Postlewait, Thomas (1999) Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód. Ford. Kékesi Kun Árpád. *Theatron*, 1. évf. 3. sz. (tavasz): 58–66.

Remetei Andrea (1989) Sepsiszentgyörgyi évadok. *Színház*, 22. évf. 7. sz. (július): 39–44.

Schuller Gabriella (2008) A trauma színrevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében. *Színház*, 41. évf. 11. sz. (november): 41–48.

Siegmund, Gerald (1999) A színház mint emlékezet. Ford. Kékesi Kun Árpád. *Theatron*, 1. évf. 3. sz. (tavasz): 36–39.

Sylvester Lajos (1994a) Egy művész pusztulása. *Háromszék*, 6. évf. 1044. sz. (január 11.): 5.(1994b) Egy művész pusztulása (3.). *Háromszék*, 6. évf. 1046. sz. (január 13.): 4.

(1994c) Egy művész pusztulása. Visky ügye nyugovóban. *Háromszék*, 6. évf. 1048. sz. (január 15.): 4.

(1994d) Egy művész pusztulása. A színész újra „szabad”. *Háromszék*, 6. évf. 1049. sz. (január 18.): 5.

(1994e) Egy művész pusztulása. Egy aláhulló élet. *Háromszék*, 6. évf. 1050. sz. (január 19.): 4.

(1994f) Egy művész pusztulása. Még ma is élne? *Háromszék*, 6. évf. 1051. sz. (január 20.): 5.

Tamás Pál (2014) A kutyaharapás esztétikájáról? *Színház*, 47. évf. 7. sz. (július): 21–25.

Tompa Andrea (2005) Egyenes beszéd. *Színház*, 38. évf. 7. sz. (július): 52–57.

(2009) Egy Solness nevű tükör. *Színház*, 42. évf. 5. sz. (május): 9–12.

(2010) Ahány ház, annyi történelem. *Színház*, 43. évf. 2. sz. (február) 20–22.

Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice – discuție pe marginea spectacolului „Cum vă place” de W. Shakespeare (1962). *Teatrul*, 7. évf. 2. és 3. sz. (február, március): 3–16, 63–82.

Vári Attila (1988) A sepsiszentgyörgyi Őrkő. *Film – Színház – Muzsika*, 32. évf. 36. sz. (szeptember 3.): 26.

Várkonyi Benedek (2010) A Vadállat évszázada. Interjú Alain Badiou filozófussal. *Élet és irodalom*, 54. évf. 26. sz. (július 2.): 7.

Vécsi Nagy Zoltán (2002) Felezőidő. *Korunk*, 3. folyam 13. évf. 8. sz. (augusztus): 10–26.

Veress Dániel (1984) Caragiale a sepsiszentgyörgyi színpadon. *Megyei Tükör*, 17. évf. 3783. sz. (március 24.): 2–3.

(1998) A színfalak előtt és mögött. *Látó*, 9. évf. 8–9. sz. (augusztus-szeptember): 205–227.

White, Hayden (1996) A narrativitás szerepe a valóság reprezentációjában. Ford. Deák Ágnes. *Aetas*, 11. évf. 1. sz., 98–118.

Internetes források

20per20.wordpress.com [2014. augusztus 29.]

Ackroyd, Judith (2000) Applied Theatre: Problems and Possibilities.https://www.intellectbooks.com/asset/755/atr-1.1-ackroyd.pdf [2021. augusztus 15.]

Ackroyd, Judith (2007) Applied Theatre: Az Exclusionary Discourse?https://www.intellectbooks.com/asset/514/atr-8.1.pdf [2021. augusztus 15.]

Afrim, Radu (2005) Doar mediocrii sînt interesaţi de doza de real din teatru. Oana Stoica interjúja. http://atelier.liternet.ro/articol/2215/Oana-Stoica-Radu-Afrim/Radu-Afrim-Doar-mediocrii-sint-interesati-de-doza-de-real-din-teatru.html [2021. augusztus 15.]

Arisztotelész, Politika. Ford. Szabó Miklós. http://mek.oszk.hu/04900/04966/04966.htm [2021. augusztus 15.]

Bogdán László (2003) Az elvarázsolt törzsasztal. http://www.kortarsonline.hu/2003/12/az-elvarazsolt-torzsasztal/7785 [2014. augusztus 29.]

Brug, Manuel (2008) Narziss mit Prollmund. http://www.welt.de/welt_print/article2193168/Narziss-mit-Prollmund.html [2021. augusztus 15.]

Cărbunariu, Gianina (2010) Fac teatru pentru cei care nu cred în teatru. Dana Ionescu interjúja. http://yorick.ro/gianina-carbunariu-fac-teatru-pentru-cei-care-nu-cred-in-teatru/ [2021. augusztus 15.]

(2013) Bonele filipineze sîntem noi. Iulia Popovici interjúja. http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Bonele-filipineze-sintem-noi*articleID_28854-articles_details.html [2021. augusztus 15.]

(2014) Un subiect e cu atît mai universal cu cît e mai local. Iulia Popovici interjúja. http://www.observatorcultural.ro/Un-subiect-e-cu-atit-mai-universal-cu-cit-e-mai-local*articleID_30575-articles_details.html [2021. augusztus 15.]

Churchill, Caryl (2009) *Seven Jewish Children*. http://www.royalcourttheatre.com/files/downloads/SevenJewishChildren.pdf [2014. augusztus 29.]

Dawson, Gary Fisher (1999) Documentary Theatre in the United States. Defining Documentary Theatre. http://books.google.hubooks?id=u7C6hvrsJpAC&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false [2021. augusztus 15.]

Debord, Ernest Guy (2004) *A spektákulum társadalma*. Ford. Takács M. József. http://www.c3.hu/~ligal/290spectaculum.html [2021. augusztus 15.]

Elekes Károly (2010) Felszínre került underground alkotók. Jánossy Alíz interjúja. http://www.kronika.ro/szempont/felszinre_kerult_underground_alkotok [2021. augusztus 15.]

Fazakas Dorka (2014a) Fazakas Dorka én vagyok. Bús Ildikó interjúja. http://www.szekelyhon.ro/aktualis/haromszek/fazakas-dorka-en-vagyok [2021. augusztus 15.]

(2014b) A Szent György Napok szemfényvesztés. Kustán Magyari Attila interjúja. http://www.maszol.ro/index.php/tarsadalom/25548-a-szent-gyorgy-napok-szemfenyvesztes [2021. augusztus 15.]

Fenyő Ervin (2009) Kommunió. http://epa.oszk.hu/01300/01348/00083/09_05_24.html [2021. augusztus 15.]

Gagyi József (2010) Több, ami elválaszt. http://itthon.transindex.ro/?cikk=11295 [2021. augusztus 15.]

Huber Beáta–Kiss Gabriella (1998) Fejezetek a magyarországi Brecht-recepció történetéből. http://villanyspenot.hu/?p=szoveg&n=12349 [2014. augusztus 29.]

Hübner, Zygmunt (1992) Theater & Politics. Evanston: Northwestern University Press http://books.google.hu/books?id=wUta3udppkwC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false [2021. augusztus 15.]

Jacobson, Howard (2009) Let's see the 'criticism' of Israel for what it really is. http://www.independent.co.uk/opinion/ commentators/howard-jacobson/howard-jacobson-letrsquos-see- the-criticism-of-israel-for-what-it-really-is-1624827.html [2021. augusztus 15.]

Kaegi, Stefan (2010) Interview with Rimini Protokoll. http://www.timeoutsingapore.com/art/feature/interview-with-rimini-protokoll [2014. augusztus 29.]

Karasek, Hellmuth von (1978) Brecht ist tot. http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40616804.html [2021. augusztus 15.]

Kricsfalusi Beatrix (2014a) Azoké legyen, akik jól bánnak vele. http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4968/kretakor-a-part-trafo/?search=1&first=20&txt_ssrc=\\\%22A%20P%C3%A1rt\\\%22 [2021. augusztus 15.]

Liebknecht, Karl (1919) Trotz alledem! http://www.mlwerke.de/kl/kl_004.htm [2021. augusztus 15.]

Lukács György (1918) A bolsevizmus mint erkölcsi probléma. https://www.marxists.org/magyar/archive/lukacs/bmep.htm [2021. augusztus 15.]

Marcinkeviciute, Ramune (2005) The energy of transit. Theatre in non-traditional spaces. http://www.menufaktura.lt/en/?m=23613&s=23878 [2021. augusztus 15.]

Márkos András (2008) Mindig szemben az árral. Jánossy Alíz interjúja. http://www.kronika.ro/szempont/mindig_szemben_az_arral [2021. augusztus 15.]

Nagy Gergely Miklós (2007) A Hamlet-kör. http://kretakor.com/?sub=C10&cikk_id=2460&what=cikk [2014. augusztus 29.]

Nathan, John (2009) Review: Seven Jewish Children. https://www.thejc.com/review-seven-jewish-children-1.7642 [2021. augusztus 15.]

Nora, Pierre (1999) Emlékezet és történelem között. Ford. K. Horváth Zsolt. http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html [2021. augusztus 15.]

Nyírő Miklós (2010) Megismerhetetlen idegenség? http://filozofia.uni-miskolc.hu/wp-content/uploads/2020/05/Nyiro-Az-idegens%C3%A9g-probl%C3%A9m%C3%A1ja-18-PPT.pdf [2021. augusztus 15.]

Ostermeier, Thomas (2001) Nem lehetek más, mint nemzedékem képviselője. Szentgyörgyi Rita interjúja. http://www.szochalo.hu/hireink/article/101980/2222/ [2010. június 24.]

Pálos Máté (2014a) Shia LaBeouf – Kezelhetetlen troll vagy metamodernista művész? http://prizmafolyoirat.com/2014/02/16/shia-labeouf-kezelhetetlen-troll-vagy-metamodernista-muvesz/ [2014. augusztus 29.]

(2014b) Ki van a papírzacskó alatt? – Interjút adtak a Shia LaBeouf projektet kifundáló művészek. http://prizmafolyoirat.com/2014/03/17/ki-van-a-papirzacsko-alatt-interjut-adtak-a-shia-labeouf-projektet-kifundalo-muveszek/ [2014. augusztus 29.]

Papp, Doina (2013) Tigrul sibian şi realitatea noastră tărcată. http://adevarul.ro/cultura/teatru/tigrul-sibian-realitatea-tarcata-1_511a6830344a78211831534f/index.html [2021. augusztus 15.]

Sajó Sándor (2013) A kétségbeesés dialektikája: „Je est un autre”. http://representationsother.wordpress.com/documents/ [2021. augusztus 15.]

Schilling Árpád levele *A papnő* című előadás jelölése kapcsán (2012) http://kritikusceh.wordpress.com/2012/08/15/schilling-arpad-levele-a-papno-cimu-eloadas-jelolese-kapcsan/ [2021. augusztus 15.]

Schilling Árpád (2008) Egy szabadulóművész feljegyzései. http://m.cdn.blog.hu/kr/kretakor/file/schillingarpad_szabadulomuvesz2008.pdf [2021. augusztus 15.]

(2010) Karácsonyi anzix. https://szinhaz.hu/2010/12/28/karacsonyi_anzix_schilling_arpad_unnepi_sorai_836 [2021. augusztus 15.]

Sebestyén Mihály (2009) Szümtükkel, szümtünkkel. http://

www.hhrf.org/nepujsag/09apr/9nu0430.htm [2014. augusztus 29.]

Sütő András, Pompás Gedeon. Digitális Irodalmi Akadémia. http://www.dia.pool.pim.hu/html/muvek/SUTO/suto00022a/suto00022b/suto00022b.html [2021. augusztus 15.]

Szemessy Kinga (2010) Mi azt gondoljuk. http://www.ellenfeny.hu/fesztivalok/poszt/mi-azt-gondoljuk-yorick-studio [2014. augusztus 29.]

Tismăneanu-jelentés (2006) http://old.presidency.ro/static/rapoarte/Raport_final_CPADCR.pdf [2021. augusztus 15.]

Turóczi-Trostler József (1935) A német próza útja, Expresszionizmus és új-naturalizmus (Neue Sachlichkeit). http://epa.oszk.hu/00000/00022/00592/18635.htm [2021. augusztus 15.]

Ethnic clashes of Târgu Mureș. *Wikipedia*-szócikk. http://en.wikipedia.org/wiki/Ethnic_clashes_of_T%C3%A2rgu_Mure%C5%9F [2014. augusztus 29.]

Fekete március. *Wikipedia*-szócikk. http://hu.wikipedia.org/wiki/Fekete_m%C3%A1rcius [2014. augusztus 29.]

Idézett szövegkönyvek, videofelvételek

20/20 (2009) Írta és rendezte Gianina Cărbunariu, Yorick Stúdió, Marosvásárhely

Reconstituirea (1968) Rendezte Lucian Pintilie, https://www.dailymotion.com/video/x2k41qq [2021. augusztus 15.]

LaBeouf, Shia (2014) A *Nimfomániás* sajtótájékoztatója a 64. Berlinálén, https://www.youtube.com/watch?v=ptoCSvgwfqw [2014. augusztus 29.]

Stop the tempo (2008) Rendezte Sebestyén Aba, az előadás szövegét Gianina Cărbunariu darabja és Demény Péter magyar fordítása alapján készítette Boros Kinga, Yorick Stúdió

Terminus – színház a szül(et)ésről (2015) Alkotók: Boros Kinga, Czikó Juliánna, Dálnoky Csilla, Kozma Attila, Csíkszereda. In *Látó* 27. évf. 8–9. sz. (2016. augusztus–szeptember): 131–148.

Hivatkozott levéltári anyagok

Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház 1954-es iratai. Tamási Áron Színház irodalmi titkárságának archívuma.

P 0000155. Visky Árpád nyomozati dossziéja. A Securitate Irattárát Vizsgáló Országos Bizottság Levéltára, Bukarest

I 0233766/7 kötet. Visky Árpád megfigyelési dossziéja. A Securitate Irattárát Vizsgáló Országos Bizottság Levéltára, Bukarest

I 0086037/3 kötet. Visky Árpád megfigyelési dossziéja. A Securitate Irattárát Vizsgáló Országos Bizottság Levéltára, Bukarest

8-as dosszié, a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház Művészeti Tanácsának 1959/1960-as iratai. Tamási Áron Színház irodalmi titkárságának archívuma.

34-es dosszié, Lucrări pregătitoare consiliului artistic, a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház Művészeti Tanácsának 1968/1969-es iratai. Tamási Áron Színház irodalmi titkárságának archívuma.

B/2-es dosszié. Személyzeti iratok 1975–1983. Tamási Áron Színház titkárságának archívuma

Szemléltető főpróbák. A Dolgozók Tanácsa megbeszélése. 1978–1979. Tamási Áron Színház irodalmi titkárságának archívuma.

Kovászna Megyei Kulturális és Vallásügyi Felügyelőség 553-as irattári alapjának 166/1979–1980-as iratcsomója. Országos Levéltár sepsiszentgyörgyi fiókja.

A/1-es dosszié. Személyzeti iratok 1982–1984. Tamási Áron Színház titkárságának archívuma

19/1-es jegyzőkönyv. A Szocialista Kultúra és Nevelés Tanácsa intézményi örökösének számító Kovászna Megyei Kulturális és Vallásügyi Felügyelőség 553-as irattári alapjának 315/1983–1989-es iratcsomója. Országos Levéltár sepsiszentgyörgyi fiókja.

Marosvásárhelyi Nemzeti Színház személyzetis dossziéi. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház archívuma.

A szöveget gondozta: Molnár Zsófia

Borítóterv: Benedek Levente

Műszaki szerkesztés: Fodor István

A nyomtatásért felel: Klósz Viktor, a Masterdruck vezetője

ISBN 978-606-8325-36-1

ISBN 978-606-37-1283-8

ISSN: 2734-8210

ISSN-L: 2734-8210

Érde mi munka Boros Kinga könyve .
A szerző a magyar szakirodalom hosszú ideig kevéssé tárgyalt és feltárt területét igyekszik feltérképezni. A politikai színházat sokáig összekötötték Erwin Piscator és Bertolt Brecht nevével és munkásságával, a közelmúlttól pedig előszeretettel szűkítik a második nyilvánosság körére. Boros Kinga túllép ezeken a megközelítéseken, és A kényelmetlen színház kitágítja a politikus színház témakörét. Elméleti és történeti összegzései önmagukban is fontosak, számos új meglátást tartalmaznak, egyben megalapozzák a mű legértékesebb, a romániai, kiemelten a sepsiszentgyörgyi cenzúráról, „A Vigu-ügyről", saját munkáiról (Stop the Tempo, 20/20, Terminus), valamint az alkalmazottként definiált színház erdélyi állapotáról szóló fejezeteket.

Nánay István

UArtPress

STUDIA ARTIS

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának könyvsorozata

ISBN: 978-606-37-1283-8
ISBN: 978-606-8325-36-1